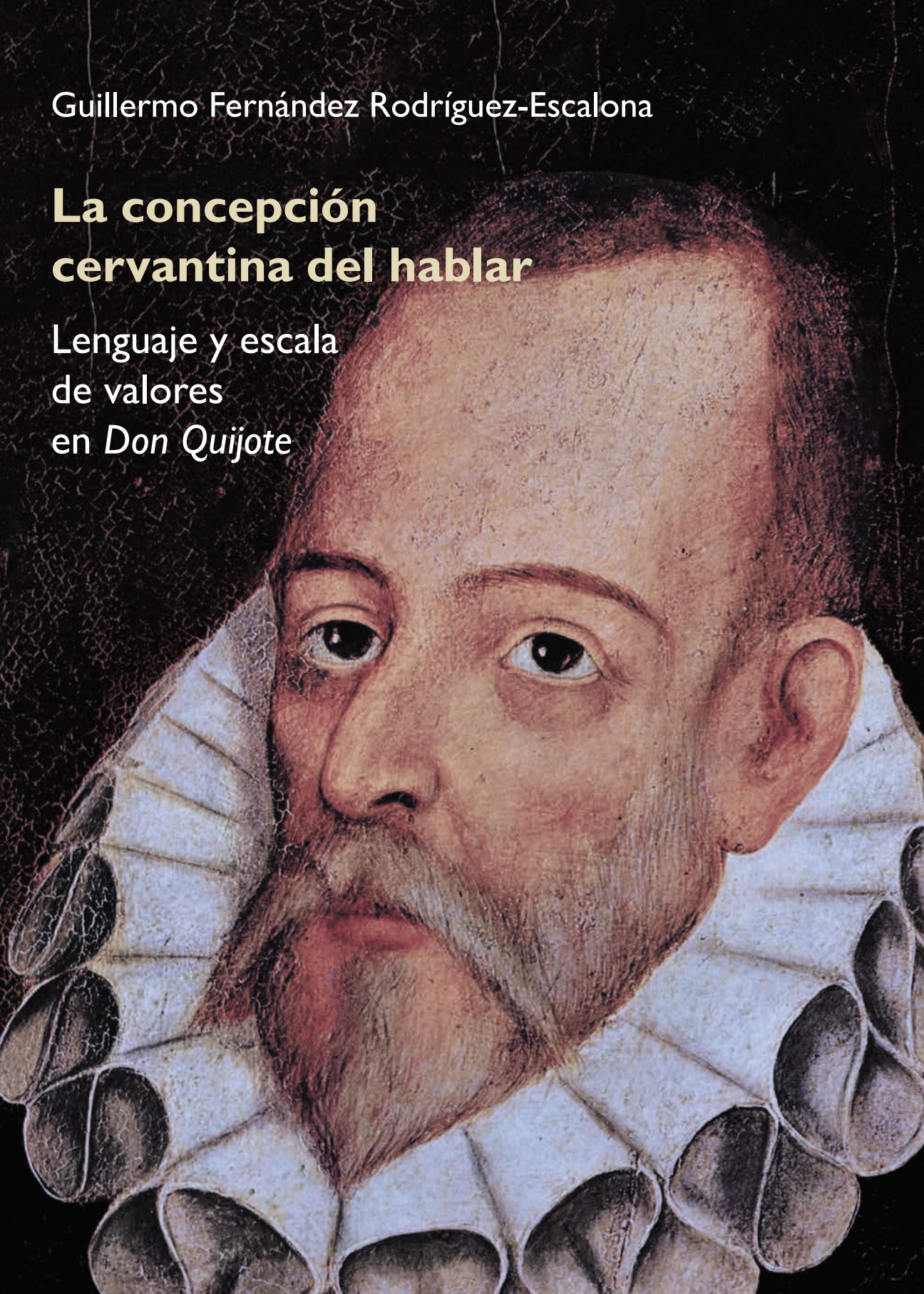
Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona

La concepción cervantina del hablar

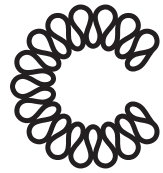
Lenguaje y escala de valores en *Don Quijote*



La concepción cervantina del hablar

Lenguaje y escala de valores en Don Quijote

Actividad con motivo del



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, *www.cedro.org*) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Imagen de cubierta: Supuesto *Retrato de Miguel de Cervantes* (1547-1616), atribuido a Juan de Jáuregui (1600).

Universidad de Alcalá • Servicio de Publicaciones
Plaza de San Diego, s/n • 28801, Alcalá de Henares (España).
Página web: www.uah.es

© Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona
© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2016
Instituto Universitario de Investigación "Miguel de Cervantes"

I.S.B.N.: 978-84-16599-66-0
Depósito Legal: M-8668-2016

Impresión: Cimapress, S.L.

Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona

La concepción cervantina del hablar

Lenguaje y escala de valores en *Don Quijote*

Universidad de Alcalá
SERVICIO DE PUBLICACIONES

INSTITUTO UNIVERSITARIO
DE INVESTIGACIÓN
MIGUEL DE CERVANTES

A Lucas, con mucha esperanza

No hay nada que no hayamos recibido
ni nada que no demos en herencia.
CARLOS MARZAL

Índice

Reconocimientos 13

Introducción 15

1. Planteamiento: las determinaciones del hablar 25
   1. La cosificación del arte 25
   2. El hablar y su entorno 28
   3. Una filología del sentido 33

2. Las concepciones del mundo 41
   1. *Ex abundantia cordis os loquitur* 41
   2. Estructura de las concepciones del mundo 43
   3. El objeto de las concepciones 45
   4. El sujeto de las concepciones del mundo 47
   5. Características de las concepciones del mundo 50

3. Don Quijote y la modernidad 67
   1. La modernidad 67
   2. Rasgos de la modernidad 69
   3. Don Quijote y la modernidad 81
   4. Mundo moderno y hombre moderno en Cervantes 87
   5. Locura y utopismo 92

4. El impulso expresivo 97
   1. De la concepción del mundo al hablar 97
   2. El impulso expresivo 99
   3. Las interpretaciones de *Don Quijote* 113

5. Concepción del hablar y sistema lingüístico 127
   1. El acto verbal 127
   2. Las concepciones del hablar 129
   3. Concepción del hablar y sistema lingüístico 136
   4. Marco lingüístico de este trabajo 138

6. La concepción cervantina del hablar 143
1. Las variedades del hablar 144
2. Las variedades del hablar en *Don Quijote* 148
3. La concepción cervantina del hablar 154
4. Burlas y veras 165

7. La ironía cervantina 167
1. La ironía y la crítica cervantina 167
2. Ironía, enunciación y argumentación 170
3. Ironía en la transmisión y en la representación 177
4. Las voces de la narración 178
5. *Esta verdadera historia:* ironía y metaironía 200

8. La parodia literaria 217
1. Parodia del lenguaje caballeresco 217
2. Tópicos y motivos caballerescos 230
3. Otros elementos paródicos 247

9. Límites de la parodia 255
1. Los arcaísmos 255
2. Dulcinea del Toboso 271
3. La fama 283
4. Parodia e ironía 289

10. Los nombres de don Quijote 295
1. Sentido de la variedad 295
2. El nombre del hidalgo 297
3. Don Quijote de la Mancha 302
4. Sentido asociativo del nombre 307
5. Los apelativos: *Caballero de la Triste Figura* y *Caballero de los Leones* 317
6. Alonso Quijano 323
7. Nombre e identidad 328

11. El lenguaje proverbial: los refranes 335
1. Los refranes en el enunciado 335
2. *Voz de todos:* La enunciación proverbial 344
3. La autoridad de los refranes 353
4. *Un costal de refranes:* Los refranes y la caracterización de Sancho Panza 362

12. El lenguaje proverbial: las sentencias 375
1. Las sentencias de don Quijote 375
2. Los refranes en los estudios cervantinos 386
3. Lenguaje proverbial y caracterización 389
4. Auge y declive del refranero 394

13. El habla de Sancho Panza 401
1. Sancho Panza en la concepción cervantina del hablar 401
2. El escudero hablante 404
3. Las deformaciones lingüísticas de Sancho Panza 407
4. Los fraudes comunicativos 423

Conclusiones 433
1. El espectáculo y la mirada 433
2. La otra cara de la concepción cervantina del hablar 434
3. Determinaciones de la creación artística 436
4. Entre Renacimiento y Barroco 438
5. De nuevo sobre la cuestión del perspectivismo 439
6. El abuso de la filiación 442

Bibliografía citada 445

Reconocimientos

Leí por primera vez Don Quijote de la Mancha *en el otoño de 1969. Con trece años recién cumplidos, buscaba con avidez las disparatadas aventuras del caballero sumergiéndome en las sutiles hojas de papel biblia que, a doble columna, reproducían la historia más sorprendente y excitante que recuerdo. Movido por la curiosidad, conseguí que me prestaran el libro (en casa no los había, ni tampoco medios para eso) y, entre la mirada escéptica de mi padre y el estupor de mi madre, en unas pocas noches, a la luz de una bombilla incandescente, lo devoré. Después vinieron unas cuantas lecturas más, pero puedo recordar todavía las impresiones y emociones de aquella, y muy especialmente el impacto de la definitiva vuelta de don Quijote a su casa. Ante mí se abrió una perspectiva insospechada: las cosas no solamente sucedían sino que sucedían para algo, estaban encaminadas hacia una meta acaso inalcanzable pero también irrenunciable. Esta lectura me cambió la vida. Puedo decir que, en mi caso, fue una de esas tres o cuatro cosas decisivas que a uno le suceden en el curso de la vida. Por circunstancias que no hace al caso relatar, yo ya intuía que había dejado de ser un niño y tras leer* Don Quijote *ya no me cupo ninguna duda: la novela me llevó en un instante, como por encantamiento, de la niñez a la vida adulta sin pasar por la adolescencia. Nadie sale indemne de una lectura provechosa.*

Este trabajo no es otra cosa que el tributo de gratitud que me siento obligado a pagar a su creador por aquellas noches de fruición hace casi medio siglo, por la seguridad que me dio y me ha acompañado a lo largo de la vida, por desplegar ante mis ojos asombrados –en cada lectura de Don Quijote *aguarda un nuevo motivo de asombro– las cosas verdaderamente valiosas del vivir. Porque* Don Quijote *no se limita a ser lo que algunos desdeñosamente llaman "literatura": es ante todo –como toda la "literatura" auténtica– una intensa e inmensa lección de vida, tan útil hoy como cuatro siglos atrás.*

Estas páginas también deben mucho a otras personas. Sobrados motivos de agradecimiento tengo a las siempre luminosas sugerencias, ideas y correcciones de Clara del Brío; pero esto es decir poco: en lo que callo fructificó la huella vital cervantina, y no digo más. También tengo que agradecer a Marcia y a Valerio, interminables y despiadadas discusiones académicas, tan fructuosas como interminables y tan amistosas como

despiadadas; sin el apoyo de su humanidad y magisterio no habría sido posible llevar a buen puerto mis intenciones.

También entran en esta cuenta millares de estudiantes, que a lo largo de años de docencia con su interés –los menos– o su desgana –los más– han estimulado sin saberlo este empeño; y los profesores que, en forma de curso monográfico, escucharon con paciencia la primera versión de este trabajo en la primavera de 2015.

Y el pequeño Lucas, por su mirada inocente y su pícara sonrisa.

Gracias a todos ellos puedo ahora volver a casa en paz. Como don Quijote.

Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona
Madrid, agosto de 2015

Introducción

1. Hablar es un acto culturalmente determinado por un juego de fuerzas que constriñen su forma. Al hablar, el individuo se hace valer, hace valer su específica humanidad. Y para ello se le hace preciso buscar su singularidad por medio de construcciones colectivas, como la lengua y las tradiciones. Una lengua es una construcción humana tanto, por lo menos, como la red de ferrocarriles o el derecho. En la lengua se decantan los valores de la cultura colectiva y, en el hablar, el individuo toma posición en relación con ellos, afirmándolos, negándolos, matizándolos, corrigiéndolos…

Este trabajo trata de mostrar, en el específico caso de Miguel de Cervantes, cómo cobra cuerpo –hablando– la posición del individuo en relación con los valores de la comunidad. Es pues, un intento de explicar e interpretar el estilo de Cervantes tal y como se muestra en su obra magna: *Don Quijote de la Mancha*. En ella se centra el trabajo y solo subsidiariamente se acudirá a otras obras cervantinas para confirmar o completar la explicación. La concepción cervantina del hablar (idea que da título a este intento) se presenta como un cuerpo conceptual desde el que el autor decide y orienta sus realizaciones lingüísticas. Pero la concepción cervantina se esconde tras afirmaciones fragmentarias y tras presupuestos que subyacen al uso: no hay un texto que la exponga literalmente en toda su extensión. La concepción del hablar se incardina en una concepción del mundo y del hombre, de manera que, hablando, cada cual –y también, por supuesto, Cervantes– pone en juego un sistema de categorías mentales y valores morales que forman parte de su identidad.

Se considera aquí al hablar síntoma (en el sentido de Bühler): una evidencia lingüística del ser moral y cultural del hablante. La totalidad de la concepción del hablar y de la concepción del mundo se ponen a prueba en un solo acto lingüístico y eso exige no perder la perspectiva del todo, por muy escondido que se halle tras las palabras que se emiten. Y más teniendo en cuenta que, las más de las veces, ejercen su influjo sobre el acto concreto individual de manera no plenamente consciente, como "pensamiento indeterminado", al decir de Georges Poulet. Desde esta convicción se tratará de examinar las características más sobresalientes de la lengua de Cervantes. Se parte, pues, de la idea de que los usos lingüísticos cervantinos forman un todo coherente y sistemático, y de que esa coherencia halla su base más firme en ese pensamiento oculto, pero incesantemente

operativo y presente en cada detalle. Sin embargo, no se va a emprender un examen de "toda" la lengua de *Don Quijote*, sino de los rasgos más significativos que atañen a este planteamiento, a saber: la ironía, la parodia, los nombres propios, el lenguaje proverbial, las deformaciones y los fraudes comunicativos.

2. No es razonable entrar en este laberinto sin la ayuda de quienes ya se han internado en él. La bibliografía cervantina es un océano en el que es fácil desorientarse y perderse. Sin embargo, aunque la bibliografía sobre la lengua de Cervantes es abundante, la mayor parte de lo publicado se centra en aspectos parciales. Fuera de la síntesis que ofrecen los manuales y de las observaciones diseminadas en las notas de múltiples ediciones, son cuatro las monografías dedicadas a estudiar la lengua cervantina en su conjunto: las de Julio Cejador, Helmut Hatzfeld, Ángel Rosenblat y Juan Gutiérrez Cuadrado[1].

Caso aparte de los otros tres es la obra de este último, inspirada por la necesidad divulgativa más que por el afán investigador. El trabajo de Gutiérrez Cuadrado es una breve exposición publicada en un volumen complementario de la edición de *Don Quijote de la Mancha* dirigida por Francisco Rico. Su propósito no es tanto ahondar en la lengua de Cervantes cuanto facilitar la lectura de la obra. En menos de cuarenta páginas, el autor repasa lo más general del uso cervantino relacionándolo con la fisonomía del idioma en torno a 1600: ortografía, morfología y sintaxis. No se detiene Gutiérrez Cuadrado en lo específicamente cervantino (no trata de hacerlo: la finalidad de su trabajo es otra), sino en lo que Cervantes comparte con el conjunto de los autores de su época. Y esto hace que sea poco apropiada para indagar en lo que diferencia al autor de *Don Quijote*. Y eso es, en cambio, lo que tratan de explicar los trabajos de Cejador, Hatzfeld y Rosenblat.

2.1. El libro de Cejador es el primero que abordó como un todo el uso cervantino. Obra premiada entre las presentadas al Primer Certamen Literario del Ateneo de Madrid en 1905, su título (*La lengua de Cervantes. Gramática y diccionario de la lengua castellana en El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*) es en buena medida engañoso; promete un estudio de la lengua cervantina y esto es verdad solamente en parte. El tomo I, consagrado a la *Gramática*, es en realidad una verdadera gramática histórica del español tal y como se entendía en tiempos de don Julio; una ojeada a su estructuración lo delata: ORTOLOGÍA Y ORTOGRAFÍA, FONÉTICA, MORFOLOGÍA y SINTAXIS son los

[1] Julio Cejador, *La lengua de Cervantes. Gramática y diccionario de la lengua castellana en El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I: *Gramática*, 1905; II: *Diccionario*, 1906; Madrid, Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés. Helmut Hatzfeld, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid, CSIC, 1972, 2.ª ed. refundida y aumentada (1.ª ed. 1949). Ángel Rosenblat, *La lengua del Quijote*, Madrid, Gredos, 1978, 1.ª reimpresión. Juan Gutiérrez Cuadrado, "La lengua del *Quijot*e: Rasgos generales", en *Don Quijote de la Mancha, Volumen complementario*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, págs. 819-856. Para la elaboración de este trabajo no se ha podido consultar el libro de L. Weigert, *Untersuchungen zur spanischen Syntax auf Grund der Werke des Cervantes,* Mayer & Müller, Berlín, 1907.

títulos de los cuatro "Tratados" en que se organiza el libro; y él mismo lo confiesa en la introducción: "No bastaba consignar los datos lexicológicos y gramaticales del *Quijote,* sino que debía estudiarlos por el método histórico-comparado durante toda su evolución anterior desde el nacimiento de nuestro romance" (pág. 3). La mayor parte de lo que en él se dice es tan aplicable a Cervantes como a Quevedo o Tirso de Molina o a cualquier coetáneo de estos autores. Las disquisiciones y análisis específicamente cervantinos son pocos; amén de algunas observaciones que salpican la exposición gramatical, la mayor parte de ellas se concentran al final –con apenas una mención seguida de generosa ejemplificación–, en la "Tercera parte" del tratado de la sintaxis (titulada "Figuras sintácticas. Estilo"): 13 páginas de un total de 564 que tiene el texto.

En cambio, el *Diccionario y Comentario*, (tomo II) sí es específicamente cervantino; recoge en él el vocabulario de Cervantes contextualizado con abundantes citas, al que se suman las correspondientes etimologías. Una entrada típica es la de *Donoso:*

> **Don-oso.** I, 6, 16 Del donoso, y grande escrutinio.—22, 92 verdades tan lindas, y tan donosas, que.—22, 93 Donosa majadería. || II, 59, 227 donosa cosa de historiador, por cierto bien deue de estar en el cuento de nuestros sucessos. || I, VIII Del donoso poeta entreuerado.
> *Etim.* De don, por gracia, como graci-oso.

El *Comentario* está formado por las notas de carácter enciclopédico incluidas en algunas entradas. De *duelos y quebrantos* dice en la entrada *Duelo*:

> «Quebranto llaman en La Mancha á la tortilla de huevos y sesos» (Cov.); según Pellicer, era la olla compuesta de huesos quebrantados y de carne acecinada de las reses que se morían ó desgraciaban por cualquier accidente: *duelos* por los del amo del ganado, *quebrantos* por los de las reses y sus huesos. Permitíase esta olla los sábados en España, donde por la victoria de las Navas, ganada el 1212 por Alonso VIII contra los Moros, se había instituido la fiesta del Triunfo de la Santa Cruz y se había hecho voto de abstinencia de carnes los sábados. Tal refiere Diego Rodríguez de Almela, capellán de los Reyes Católicos (*Valerio de las histor. escol.* 1. 1, t. 4, c. 7). Esta costumbre la abolió Benedicto XIV á mediados del s. XVIII. […] Sin ser tal vez cierto lo de Pellicer, probablemente se alude en el texto á esas partes secundarias y como desperdicios, permitidos los sábados; si se prefiere lo de Covarrubias, tal vez á la tortilla de huevos y sesos, se añadieran otros despojos ó *quebrantos:* «almorzando unos torreznos con sus *duelos* y *quebrantos»* (LOPE, *Bizarrías de Belisa,* I, esc. 9). El origen de *duelos y quebrantos,* si no satisface la explicación de Pellicer, pudiera haber sido el llamar *quebrantos* á todos despojos, huesos quebrantados, etc. y luego por asociación de ideas, ya que se trata de la comida de pobres en los sábados, se añadiría el *duelos,* pues por *penas y miserias* se decía *duelos y quebrantos, duelos y querellas.*

Es innegable la intención pionera de Cejador, de la que era muy consciente ("No existiendo *Sintaxis castellana* escrita hasta hoy, como formando un cuerpo de doctrina, á pesar de las muchas observaciones sueltas que se encuentran en las Gramáticas y en monografías particulares, al emprender por primera vez redactarla en conjunto…", pág. 9, del tomo I); pero más de un siglo después de su publicación, el resultado de su benemérito trabajo se revela poco útil: la gramática ha seguido rumbo muy distinto y el análisis de los específicos rasgos de Cervantes ha superado con mucho el planteamiento de este autor. Sí conserva buena parte de su utilidad el *Diccionario y Comentario*, recientemente reeditado[2].

2.2. Muy distintos son ya los estudios de Hatzfeld y Rosenblat. El de Hatzfeld, que tuvo una primera versión alemana desaparecida en la II Guerra Mundial, fue reemplazado por su traducción española (1949), según dice la advertencia editorial que figura al frente. El objetivo de Hatzfeld es evidenciar el valor de *Don Quijote* como obra de arte verbal. Se trata de un estudio estilístico en toda regla que sigue los postulados y métodos de Karl Vossler, Leo Spitzer, Amado Alonso y Dámaso Alonso, según declara el autor. También dice apoyarse en *El pensamiento de Cervantes* y *Hacia Cervantes*, de Américo Castro. Hatzfeld parte de una idea matriz que identifica como tema central de la obra de Cervantes: la armonía entre la realidad y el ideal. Y analiza el lenguaje como medio que está al servicio de mostrarla. Los usos lingüísticos cervantinos y la estructura de su obra se remiten una y otra vez a la conciliación de los términos antitéticos de la idea seminal. Así, sigue una línea de razonamiento que le lleva a ver en el detalle verbal una variación del tema general de la obra (Hatzfeld recurre con frecuencia a los términos musicales para subrayar la unidad); el tema de la novela se encarna en el contraste entre el caballero (el ideal abstracto) y el escudero (su antítesis: la realidad concreta); las oraciones de condición irreal, por ejemplo, las explica como rasgo asociado a las expectativas y al carácter de los personajes[3]; esta clase de condicionales supone para el caballero la representación de una posibilidad que, por no haberse realizado, le resulta frustrante. En cambio, para el escudero, que no haya llegado a suceder el hecho representado en la condicional es motivo de satisfacción:

[2] Julio Cejador, *La lengua de Cervantes. Diccionario (crítico-etimológico) de la lengua castellana de El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición corregida, aumentada y ampliada por Delfín Carbonell y James A. Parr, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2011.

[3] "El peso de las ideas de las frases condicionales en boca del autor está acomodado a los *discursos que emplea directamente el hidalgo.* De este modo, el instrumento lingüístico de la irrealidad se comprueba todavía más como un aparato de las construcciones fantásticas más desenfrenadas, corregidas siempre por la realidad que se abre en torno como negro abismo de banalidad" (Hatzfeld, pág. 45).

> –Señor, ¡qué tonto hubiera andado yo si hubiera escogido en albricias los despojos de la primera aventura que vuestra merced acabara, antes que las crías de las tres yeguas! En efecto, en efecto, más vale pájaro en mano que buitre volando.
> –Todavía –respondió don Quijote–, si tú, Sancho, me dejaras acometer, como yo quería, te hubieran cabido en despojos, por lo menos, la corona de oro de la Emperatriz y las pintadas alas de Cupido, que yo se las quitara al redropelo y te las pusiera en las manos. (II.12, 718)[4]

De idéntica manera procede Hatzfeld con otros muchos aspectos de *Don Quijote* (el vocabulario, la sintaxis, las imágenes, los motivos, etc.), lo que dota a su ensayo de una fuerte unidad sustentada sobre la perspicacia del análisis.

Menos homogéneos son otros aspectos del libro. Aproximadamente una cuarta parte la dedica a comentar los "paralelos artísticos" entre Cervantes y Velázquez, Rabelais, Manzoni (concretamente *I promessi sposi*) y Flaubert (*Madame Bovary*), a lo que se añade el examen del influjo estilístico de Boccaccio, quizá sobrevalorado. Compara Hatzfeld, por ejemplo, temas y actitudes en Cervantes y Velázquez y, aunque en esto ve paralelos entre *Don Quijote* y *Las meninas*, se le escapa lo más genuino de los dos creadores en sus obras maestras: la metarrepresentación y autocreación; de la misma manera que *Don Quijote* es una historia que a lo largo de sus páginas va desvelando cómo llega a plasmarse en una narración verbal (cómo va escribiéndose lo que se escribe), *Las meninas* representa también cómo el creador está realizando ese mismo cuadro. Y tampoco resulta muy atinada la adscripción de Cervantes al espíritu barroco ("*Don Quijote* es del mejor barroco jesuítico", dice en la pág. 346) y a la ideología contrarreformista, idea que reitera en sus *Estudios sobre el Barroco* (Madrid, Gredos, 1964), donde escribe: "La ideología de Cervantes es típica de la Contrarreforma, su arte es típicamente barroco, y los dos van unidos como la uña y la carne" (pág. 416).

2.3. En 1971 apareció *La lengua del Quijote*, de Ángel Rosenblat. No es un trabajo de orientación estilística en el sentido fuerte del término –como lo es el libro de Hatzfeld– sino una descripción mesurada de las peculiaridades estilísticas de Cervantes en *Don Quijote*, que ocupa la segunda parte (la más extensa) del libro. A eso se añade una muy correcta explicación de la actitud cervantina ante la lengua (primera parte) en la que llama la atención sobre el ideal lingüístico de la discreción (págs. 56-63), del que aquí se tratará más largamente. Completa la obra una tercera parte ("Las 'incorrecciones' del *Quijote*"), de carácter más polémico, donde impugna algunas de las reprobaciones

[4] Se cita siempre por la edición de Francisco Rico (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas, Barcelona, Crítica, 2001) con la indicación de la parte (I: 1605, II: 1615), número de capítulo y de página.

lingüísticas con que la erudición positivista (Clemencín y Rodríguez Marín, sobre todo) había enmarañado la valoración del estilo cervantino.

La idea sobre la que se sostiene el libro de Rosenblat es la de que la variedad constituye la característica más sobresaliente de la lengua de Cervantes: "Las dos vertientes de la lengua –la popular y la culta– circulan y se entretejen a lo largo de toda la obra" (pág. 354). Su moderada interpretación de la peculiaridad cervantina destaca la dualidad estilística ("conflicto y armonía de burlas y veras, de realidad y ficción, de naturalidad y artificio, entrecruzamiento de donaire y drama, de humor a la vez burlón y comprensivo. Detrás de la burla y la broma, asoma siempre la triste verdad", págs. 357-358). No se aventura a interpretar el sentido de esta dualidad, sino que la acepta como un hecho, en la línea del perspectivismo de Américo Castro y Leo Sptizer, y rechaza la filiación contrarreformista y barroca que Hatzfeld había postulado. Es hasta la fecha la monografía más equilibrada y completa sobre el asunto al que se refiere su título.

2.4. Otros escritos centrados en aspectos parciales de la lengua de Cervantes se citarán al hilo del desarrollo de esta exposición. Ahora es momento de reconocer que estas páginas les deben mucho, tanto a estos trabajos como a las monografías que se han mencionado y a otros que –por descuido del autor– sin duda habrán quedado sepultados en el silencio aunque su influencia subterránea haya servido de inspiración. No menos deben al brillante ensayo de Américo Castro *El pensamiento de Cervantes*. No obstante, el reconocimiento no impide la disensión en muchas cosas, como se verá.

3. La finalidad de este trabajo no es explicar el uso cervantino de la lengua, tarea razonablemente realizada en las monografías a que se ha aludido; su finalidad es otra: interpretarlo, intento menos sensato, más pretencioso y muchísimo más arriesgado, sobre todo si se tienen en cuenta los mares de tinta que ha hecho correr durante siglos. No se aspira a mostrar más cosas sobre la lengua de Cervantes, sino a mostrarlas de otra manera. Interpretar los usos lingüísticos cervantinos es hallar su razón última –el ideal lingüístico y estilístico– y mostrar cómo se hace patente en las realizaciones verbales del autor. No obstante, se ha de tener claro que la tarea se ciñe a desentrañar la significación de las particularidades estilísticas: por qué y para qué se expresa Cervantes como se expresa en *Don Quijote*. No se pretende, por tanto, interpretar *Don Quijote* en su "totalidad"; sin embargo, no se puede negar que la indagación lingüística y estilística ofrece –al menos en germen– pistas fiables para la "interpretación total". Es bien conocido que las líneas interpretativas de *Don Quijote* se orientan en dos direcciones: la cómica y la romántica, cada una –sobre todo la segunda– con tan innumerables matices y aportaciones como autores se han ocupado del asunto.

3.1. Poco abundantes son, en cambio, las interpretaciones que se ajustan a lo que aquí se pretende llevar a cabo: no más de tres o cuatro, las que, en orden cronológico, han

propuesto Helmut Hatzfeld, Leo Spitzer, Ángel Rosenblat y la menos conocida, pero no menos sugerente, de Malcolm K. Read.

El libro de Hatzfeld encierra en sí una verdadera interpretación del estilo de Cervantes, construida sobre la idea de la conciliación entre lo real y lo ideal, idea sobre la que se cimenta la visión romántica; y esto es un lastre que limita la perspicaz propuesta de este autor; su análisis no responde a desentrañar los condicionantes del estilo de Cervantes, a pesar de que trata de relacionarlo –de manera forzada– con la atmósfera ideológica de su tiempo; Hatzfeld, en realidad, ofrece respuesta para otra cuestión: qué dice *Don Quijote* al lector de nuestro tiempo.

La interpretación de Leo Spitzer anuncia la tesis del autor en el título de su trabajo: "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*"[5]; Spitzer aplica a la estilística las ideas de Américo Castro: el panorama de la variedad lingüística de *Don Quijote* responde a un juego de perspectivas múltiples que se interponen entre el sujeto y la realidad, y Cervantes, consciente de ese perspectivismo, se limita a dejar constancia de él sin tomar partido claramente, según Spitzer. No carece de algunas contradicciones esta propuesta: Spitzer indica que Cervantes deja fuera de este caleidoscopio perspectivista unos valores absolutos –la moral y la divinidad–, lo cual no acaba de encajar satisfactoriamente con la visión del creador escéptico y abstencionista que postula el filólogo vienés.

Poco comprometida es la visión de Rosenblat: que la variedad sea el ideal estilístico de Cervantes es más la constatación de un hecho –bien explicado en su libro– que una verdadera interpretación, pues no indaga en las causas ni en los fines de esa variedad a pesar de que dedica más de cincuenta páginas a explicar la "actitud de Cervantes ante la lengua".

Read[6] parte de la idea de que la lengua evidencia actitudes y constituye un delicado barómetro de los sentimientos del hombre. Lo importante es explorar cuáles son esos sentimientos reflejados no ya por el lenguaje, sino por el modo mismo de utilizarlo en la comunicación. Lo relevante de la propuesta de Read es el papel que atribuye al individuo, a la voluntad que evidencia en el acto de comunicarse. El lenguaje no solo es condición de la libertad individual sino también un instrumento de expresión personal que se desarrolla y refina a lo largo del tiempo (pág. 274). Es verdad que Don Quijote ejerce su libertad para crearse a sí mismo mediante la palabra, para proyectar su propio futuro, y, por un acto de la voluntad, elevar su vida al nivel de una obra del arte. Pero no sucede así en todos los casos; hay en *Don Quijote* sobrados ejemplos de cómo una voluntad torcida retuerce el lenguaje para llevar el agua al molino de su conveniencia particular; en el acto de hablar con otros, cada cual fija su propio conjunto de correspondencias entre palabra y realidad, y, al hacerlo, de alguna manera está tratando de imponer al interlocutor esas correspondencias, aceptándolas si no se pronuncia respecto de ellas o bien obligándole

[5] Leo Spitzer, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1982, 2.ª ed., págs. 135-187.

[6] Malcolm K. READ, "Language Adrift: A Re-apraisal of the Theme of Linguistic Perspectivism in *Don Quijote*", *Forum for Modern Language Studies*, XVII/3 (1981), págs. 271-287.

a rebatirlas en el propio acto de comunicarse. Para Read, Cervantes acepta la existencia de una realidad objetiva que el lenguaje refleja y transmite. Si se cambia la base de la correspondencia entre la palabra y lo real, surge un abismo entre el arte y la vida y se hace preciso emprender la búsqueda de la motivación bajo las diversas capas convencionales que desvirtúan el significado *natural* (pág. 284). Read halla nuevos matices en la interpretación perspectivista y, al mismo tiempo, trata de fijar sus límites. Lo importante para él es menos el producto lingüístico que cómo se llega a él partiendo del hablante y la posición que adopta Cervantes ante la diversidad de usos; pero sus sugestivas ideas, limitadas a un artículo de diecisiete páginas, están necesitadas de mayor concreción y desarrollo.

3.2. A juicio de quien esto escribe, la razón última del uso lingüístico cervantino –su "ideal estilístico"– y, por tanto, la clave de la interpretación de la lengua de Cervantes, es un cúmulo de ideas y de actitudes que ejercen su influjo sobre cada concreto acto de hablar; a ese fondo conceptual y actitudinal se le da aquí el nombre de concepción cervantina del hablar. La concepción cervantina –y, en realidad, cualquier concepción del hablar– está en correspondencia con su mentalidad, con su talante personal y con el sistema lingüístico. El acto de hablar no es únicamente una construcción verbal; como acto, revela las convicciones éticas e ideológicas de quien lo lleva a cabo, y como acto realizado mediante la palabra, una postura ante la lengua. En el capítulo 19 de la segunda parte de *Don Quijote* se halla el germen de la concepción cervantina: "La discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso", dice ahí Cervantes. Y, en pocas palabras, ese es su ideal: la discreción, un ideal moral que se encarna en algunas propiedades verbales. La esencia del estilo cervantino no radica solamente en lo lingüístico, sino en cómo esos usos lingüísticos muestran su particular posición en relación con la concepción moderna del mundo y del hombre, el impulso expresivo que conduce a la creación y la particular posición del autor en la polémica de la lengua que se extiende a toda la época moderna y, planteada de manera distinta, a casi todas las épocas.

Buena parte de la concepción cervantina es común a otros hombres de su generación: Juan Huarte de San Juan, Damasio de Frías, Lucas Gracián Dantisco. Como Cervantes, fueron hombres de escasa relevancia social, artística e intelectual en el panorama de su tiempo, pero observadores y bien dotados de aptitudes y actitudes para la expresión de la atmósfera que palpaban en su tiempo. Solamente mucho tiempo después han sido reconocidos. Cervantes comparte muchas cosas con ellos, pero también muestra una posición diferenciada en relación con el problema de la lengua; aun así, su concepción del hablar –solo fragmentariamente expuesta en sus obras– no podría entenderse cabalmente sin recurrir a los datos y testimonios de su época. Ahí se encuentran las pistas más fiables para estudiarla, más seguras en todo caso que las interpretaciones posteriores.

3.3. En todo caso, las interpretaciones y aportaciones de los estudiosos no son –ni mucho menos– irrelevantes. Aunque basadas –como tales interpretaciones– en criterios más contemporáneos que cervantinos, focalizan las cuestiones decisivas y las examinan con primor. Sin embargo, dado que este trabajo aspira a mostrarlas con otro enfoque, se hace preciso reexaminarlas a veces desde una perspectiva distinta, utilizando para ello herramientas metodológicas y planteamientos de teoría lingüística que no estaban al alcance de los autores que se han citado.

4. Los trece capítulos que conforman esta obra se organizan en dos partes bien diferenciadas: una propedéutica, que abarca los cinco primeros, y otra expositiva e interpretativa, que se extiende desde el capítulo sexto hasta las conclusiones finales. Antes de entrar de lleno en la estilística cervantina se ha creído necesario precisar los conceptos básicos de los que parte el análisis: las determinaciones del acto expresivo (capítulo 1), las concepciones del mundo (capítulo 2), el impulso expresivo (capítulo 4) y las concepciones del hablar (capítulo 5). Cada uno de estos conceptos se aplica de manera inmediata al estudio de *Don Quijote*: en el capítulo tercero se expone de qué particular manera se integran en la novela cervantina los ideales de la modernidad y, en el siguiente, el papel del impulso expresivo en la interpretación literaria y, más particularmente, en la de *Don Quijote*.

La segunda parte (capítulos 6-13) es, en realidad, un desarrollo pormenorizado del capítulo 5. Se trata de hacer patente ahí cómo el hablar es síntoma de tensiones éticas enraizadas en la autenticidad del individuo, que Cervantes presenta como una verdadera conquista personal y moral. El sustrato básico de la autenticidad está en el autorreconocimiento de la individualidad en sus conexiones con lo cultural y con lo trascendente: lo relativo y lo absoluto. Se ha de advertir que en *Don Quijote* se evidencian más sombras que luces y así se palpa en el estilo: a la discreción se contrapone la simpleza; a la claridad, la oscuridad; a la llaneza, el exceso y a la precisión, la vaguedad.

En el capítulo 6 se analiza el ideal lingüístico del discreto cortesano, "aunque haya nacido en Majalahonda"; Cervantes postula implícitamente un ideal de templada aristocracia espiritual e intelectual incompatible con los usos lingüísticos y sociales predominantes. El capítulo dedicado a la ironía (la ironía lo abarca todo en *Don Quijote*) parte de la idea de que Cervantes se sirve de ella para plantear el problema de la verdad y sus múltiples aristas: cómo se construye, qué instancias toman parte en su transmisión y cómo la autenticidad del individuo resuelve ese problema. La parodia puede interpretarse como una proyección de la visión irónica al mundo representado en la novela; Cervantes se sirve de ella para criticar la oscuridad y el exceso (capítulo 8). Pero lo paródico alcanza su límite en la confrontación con la autenticidad y con la tarea de construir la propia identidad (capítulos 9 y 10). Los capítulos dedicados al lenguaje proverbial (11 y 12) atienden a cómo Cervantes se sirve de los refranes para evidenciar la simpleza y la manipulación lingüística. Las deformaciones lingüísticas y los fraudes comunicativos (capítulo 13) remachan lo disparatado de las pretensiones del simple Sancho Panza, así como muestran

el reverso de la autenticidad, su negación y con ello la frustración de un ideal lingüístico vivido como una meta deseable e inalcanzable a la vez, al menos en su vigencia social.

Esta es la propuesta que encierra este trabajo que ahora se trae al tablero con plena conciencia de los riesgos que entraña la interpretación[7], como bien sabía Cervantes: "Eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa" (I.25, 277).

[7] En la redacción de este se han aprovechado algunos trabajos anteriores que ya fueron elaborados con los mismos presupuestos. El capítulo 10 (Los nombres de don Quijote) reproduce gran parte de un artículo del mismo título publicado en *Anales Cervantinos* sin más variaciones que algunas correcciones estilísticas y alguna incorporación bibliográfica posterior a su elaboración. Una versión reducida de "Los fraudes comunicativos" (último apartado del capítulo 13) se presentó en el X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014). Finalmente, en algunos pasajes de los cinco primeros capítulos será reconocible lo dicho en "El hablar como objeto de una nueva filología: de la concepción del mundo al sistema lingüístico", aquí muy ampliado (sus poco más de treinta páginas se han convertido ahora en más de cien).

1. Planteamiento: las determinaciones del hablar

1. La cosificación del arte

1.1. Sabido es que el tiempo modifica las artes y muda las costumbres. Entre sus mudanzas no es la menor la de desvirtuar el significado de las creaciones humanas, las cuales, nacidas bajo la influencia de unos factores particulares, a veces sobreviven a esos factores y permanecen en el tiempo cuando ya han dejado de estar presentes las motivaciones que llegaron a darles vida. No nació la velazqueña *Rendición de Breda* para el museo, sino para el palacio real del Buen Retiro; ni el *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi para la sala de conciertos, sino para el oficio litúrgico en la veneciana catedral de san Marcos o en la iglesia de santa Bárbara en el palacio ducal de Mantua, como tales o cuales especies animales tampoco tienen su razón de ser en ser exhibidas en el parque zoológico. Desligadas del porqué que las hizo brotar de la nada, las obras artísticas, incardinadas en un ambiente social y cultural muy distinto del que las vio nacer, corren el riesgo de cosificarse, de convertirse en meros objetos muy otros de los que salieron de las manos de sus creadores. No se trata aquí de negar justificación a la exhibición que se lleva a cabo en el museo o a la audición en la sala de conciertos, sino de advertir del riesgo de mistificaciones que pueden llegar a desvirtuar el sentido de las obras mismas. Los musicólogos, por ejemplo, y muy especialmente los que se ocupan de estudiar la música mal llamada "antigua", lo saben bien y no dejan de señalar las particulares circunstancias (el cuándo, el para quién, la ocasión, etc.) de las creaciones musicales en los textos explicativos que acompañan a grabaciones o a ejecuciones en vivo; desde hace años se empeñan, incluso, en reproducir tales circunstancias hasta donde es posible, utilizando instrumentos o técnicas y prácticas de canto similares a las del momento de la creación o de las ejecuciones primeras de las obras musicales. De modo similar, en 2005 se ha recreado en el Museo del Prado el Salón de Reinos del desaparecido Palacio del Buen Retiro, y era ahí donde la *Rendición de Breda*, junto a pinturas de tema similar realizadas por distintas manos, lucía de manera muy diferente a la de su habitual ubicación en el museo. Tan encomiables intentos de reconstruir las

circunstancias históricas de la obra artística, que tratan de salvar la distancia temporal entre la creación y la recepción llevando al espectador o al oyente al momento originario, revelan matices sorprendentes y verdaderamente pertinentes para la apreciación, aun cuando el palacio ya no exista ni la sala de conciertos pueda reproducir las características acústicas y culturales de la catedral veneciana. En cualquier caso, cuando se visita la exposición o se escucha la obra monteverdiana, ya no estamos en el siglo XVII y sabemos que no es reproducible la totalidad de las asociaciones significativas que estas creaciones suscitaban en ese momento.

1.2. Una de las mermas significativas que sufre la pervivencia de la obra de arte, quizá la más grave, es la de desligarse de su creador y de ahí se deriva un general oscurecimiento de la función de la creación misma. Una comedia, un madrigal o un retrato, pónganse por caso, no se limitan a ser únicamente el producto resultante de un encargo, o del halago a un mecenas. Eso podría explicar, aunque parcialmente, lo que la obra artística tiene de objeto. Pero no es solo eso: la obra artística es resultado de un acto creador. Mediante ese acto, el poeta, el músico o el pintor otorgan existencia a lo que antes no existía. El acto creador se origina en un impulso expresivo y se consuma conformando en la materia una experiencia humana. El impulso es lo que lleva al artista a crear precisamente esa comedia, ese madrigal o ese retrato y no otros. Como conmoción interna, el impulso expresivo es incomunicable y solo como un eco puede llegar a transmitirse a través de la conformación verbal, plástica o acústica. Cuando un hombre se enfrenta a la tarea de crear, sobre su decisión de hacerlo confluyen varios factores que dejan su peso sobre esa labor: una preceptiva, una tradición artística, una materia que someter, un afán de originalidad y otros factores cuya determinación no es el caso detallar en este momento. Entre esas fuerzas no mencionadas que mediatizan la creación está la manera en que el artista se relaciona con su tiempo. Así lo entendía don Antonio Machado cuando, en 1917, escribía que la quintaesencia del quehacer poético está en "lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta al contacto del mundo".

Con demasiada frecuencia se olvida esa "voz propia", a que alude Machado, en beneficio de otros aspectos de la creación y, creo yo, en detrimento suyo. El artista dialoga con el mundo y lo hace con un acento específico. El impulso creador se origina al calor de una situación histórica de la que forma parte, de modo más que destacable, la particular actitud del creador. El creador capta en su medio lo que es pertinente trasvasar a la obra: sobre qué asunto va a proyectar su labor y de qué medios se ha de valer para llevarla a cabo conforme a sus propias exigencias. La pertinencia del asunto y de los medios no depende ya del entorno en que el artista se halla inmerso, sino de su propia voluntad; descarta unos detalles y acepta otros, adopta unas técnicas de uso común o se permite usos innovadores en función de su propia necesidad. Pero los historiadores de la literatura y del arte apenas se preguntan sobre esas necesidades y si se dejan a un lado difícilmente

se podrá llegar a trazar el cuadro completo de la significación histórica, es decir, de la significación humana, de la obra de arte. Porque preguntarse por esa necesidad que el artista siente de responder al diálogo con su propio tiempo es tanto como preguntarse por el hombre mismo. ¿A qué necesidades dan satisfacción un oficio de vísperas como el de Monteverdi, un retrato como el del *Niño de Vallecas*, un soneto de Garcilaso o *La vida es sueño*? Como creaciones, a las de los propios Claudio Monteverdi, Diego Velázquez, Garcilaso de la Vega y Pedro Calderón; como objetos acabados, a las de otros. Pero solo las necesidades propias, y no las ajenas, están en la génesis de la obra artística; las necesidades ajenas, a lo sumo, proporcionan la ocasión para que el artista dé cauce a las propias. Si se ignoran estas necesidades difícilmente se llegará a determinar con precisión qué clase de "objeto" es cada una de las obras arriba mencionadas y estará, por tanto, incompleto, el cuadro de sus significaciones. No basta, pues, con ser muy valiosa, la reconstrucción de las circunstancias históricas externas; es preciso atender no solo a su para qué o a su cómo exteriores, sino también –y muy especialmente– a la funcionalidad interna, a la que tiene su sede en la humanidad del creador.

El impulso creador está radicado en el interior del artista, en su más honda intimidad, y allí convierte el complejo mundo de sus experiencias (percepciones, pensamientos, creencias, sentimientos, acciones, etc.) en estímulos conflictivos que buscan acomodarse a su visión del mundo. Es en el choque entre la experiencia y la posición vital desde la que el hombre concibe el mundo donde salta la chispa de la creación, en algo que no termina de encajar y se vuelve problemático. Engendrado el conflicto, el artista se siente obligado a dar respuesta mediante la obra. Desligada de las necesidades del creador, la obra se nos aparece como algo arbitrario, como objeto que solo tiene sentido como tal objeto y no como significado con una función: la de dejar constancia de la posición de un hombre ante una situación convertida en problema. La experiencia docente puede aportar aquí innumerables ejemplos de ello; vayan dos como prueba. Un soneto de Quevedo es casi incomprensible para estudiantes de bachillerato (e incluso universitarios), y no porque haya envejecido la lengua en que está escrito: lo incomprensible es que tras el texto pueda haber un conflicto y menos comprensible resulta que pueda considerarse conflicto personal que el paso del tiempo conduzca al hombre a la muerte. La experiencia me ha llevado a comprobar, en las clases de un curso sobre la relación entre lengua y cultura, que los estudiantes universitarios perciben tristeza en un himno gregoriano (*Salve festa dies*), lo cual evidencia que, lejos de percibir el canto como creación, lo perciben y lo asocian con sus propias experiencias, mediadas por factores muy distintos de los que tuvieron que ver con la génesis del himno, en relación con los cuales cobraba su único sentido justificable. Lo que hace incomprensibles estas manifestaciones artísticas no es la lengua o la diversidad sonora, es otra cosa: la muerte no forma parte del horizonte vital de los estudiantes, como formaba parte del de Quevedo, y el gozo se relaciona con ocasiones de índole muy distinta de las del himno. El soneto y el himno mencionados han dejado de ser lo que fueron y son ya otra cosa que tiene poco que ver con lo que concibieron

Quevedo y Venancio Fortunato. Sobre estas obras-objeto se proyecta un totalitarismo perceptivo y vital que no solo las convierte en algo distinto, sino que incluso llega a negar validez al hecho de que sus autores pudieran concebirlas de otro modo.

1.3. Poco ayudan a la comprensión el sociologismo superficial y el formalismo estructural, pues sus respectivos métodos convierten en objeto de análisis la obra-objeto y desatienden el aspecto funcional de la creación, que no es otro que la particular estructura que adquiere una universal inclinación humana: el hombre problematiza el mundo en el que está instalado (del cual también forma parte el mismo artista) y toma postura ante el problema que se plantea. La literatura, la música, la pintura, pero también la ciencia, la política o la agricultura son actividades humanas en las que se plantean problemas (o no) y se abordan (o no) para resolverse (o no). Por acción o por omisión, la problematicidad de la vida tiene presencia en las más variadas esferas de acción, pero es obvio que en cada una de esas esferas se plantean problemas diferentes y se responde a ellos de manera también diferente. Tanto en la capacidad de percibir conflictos como en la disposición a abordarlos, resulta obvio que el hombre impregna su actuación de la peculiar posición desde la que contempla la vida y que esa posición configura el modo de ejercer su humanidad, el modo de ser hombre.

1.4. El conocimiento de esa posición desde la que se organiza el mundo en el que vive el hombre contribuye de manera decisiva a explicar el sentido de sus obras. Estas son, ante todo, el resultado a que lleva el conflicto entre esa concepción de la organización del mundo, por un lado, y, por otro, la percepción de alguna insuficiencia, ya sea en esa concepción, ya sea en el mundo de los fenómenos que esa concepción organiza en un todo coherente, pues esta se pone a prueba de manera constante en la experiencia. Esa organización de las cosas, que en adelante se llamará *concepción del mundo*, es una creación humana más que una efectiva disposición de las cosas en sí mismas. Se vive no tanto en un mundo de objetos como en un mundo de significados que se corresponden con las cosas. Una concepción del mundo no es otra cosa que una representación de los significados decisivos organizada en una estructura jerárquica y ordenada en un sistema de valores.

2. El hablar y su entorno

2.1. Hablar y ser

Hablamos como somos. De esta proposición básica parte el trabajo cervantino que ahora se inicia. Como afirmación aislada y emitida en una conversación, por ejemplo, podría admitirse sin demasiado riesgo una aserción como esta. Sin embargo, en un trabajo que pretende ser filológico no son pocos los problemas que plantea, tanto en lo que se refiere al *hablar* como al *ser*.

Como afirma Valerio Báez[1], hablar es comunicarse intencionalmente, de manera articulada, con otro y esta comunicación se realiza necesariamente en una lengua histórica. El comunicarse es una acción que se relaciona con unos principios desde los cuales se actúa, sean principios universales, generales o particulares. Y esta acción comunicativa se plasma en un objeto de naturaleza peculiar: el texto. Y en este doble sentido debe entenderse aquí el *hablar*, tanto en lo que tiene de acción como en lo que tiene de objeto o producto resultante de esa acción: una secuencia verbal. Lo habitual en los estudios lingüísticos, filológicos, literarios y culturales, en general, es tomar en cuenta únicamente el resultado, tal vez porque el resultado del acto de hablar (el texto) es, hasta cierto punto, un "dato objetivo".

Sin embargo, no sería muy difícil refutar la objetividad de este tipo de datos. Ciertamente, un texto es un hecho del mundo: el *Don Quijote* publicado por Juan de la Cuesta en 1605, por ejemplo, es un objeto que está ahí: puede pesarse, medirse y cuantificarse de muchas maneras diferentes. Pero, considerado como un "dato", parece que pierde el contorno concreto de su materialidad, pues un dato solamente lo es en su dependencia del punto de vista desde el que se aborde su estudio, y, en consecuencia, su validez como dato está inevitablemente condicionada por el posicionamiento teórico del estudioso. El puro "dato", si es que es posible que exista un dato puro, no dice nada.

El texto de *Don Quijote* puede ser en sí un dato y puede servir de fuente para millares de datos: su vocabulario, su significado, los usos sintácticos cervantinos y otros muchos aspectos pueden suministrar valiosísimas informaciones para cualesquiera perspectivas desde las que se estudien. Lo importante sería, en este caso, una atinada selección. Pero los textos son objetos muy particulares, pues remiten simultáneamente a muy diferentes campos de significación. Por una parte, en cuanto que son resultado de un acto, los textos dan información sobre la acción que los produce y se constituyen en *síntoma*, en signo sintomático (en el sentido de Karl Bühler). Por otra, en cuanto tienen de representación, se constituyen en *símbolo*, en imagen del mundo (de un modo u otro), pero en imagen elaborada, creada desde la particular posición desde la que el autor contempla el mundo que representa en su obra. Y, en cuanto tienen de acto comunicativo, se constituyen en *señal* que apela a un destinatario.

Hablar se considera aquí a esa actividad (síntoma, símbolo y señal, conjunta e inseparablemente), de la cual es solamente una parte lo que hay de representación en el objeto, el texto, resultante de ella. Y se considera aquí que los medios que un autor utiliza para la representación son solamente eso: medios que están concebidos para un fin. Desde esta perspectiva, lo primordial es llegar a poner en claro la finalidad, de un modo u otro plasmada en unos medios expresivos. No importa solo el *qué*, sino también, y muy especialmente, el *para qué* de los recursos verbales que pone en juego el texto.

[1] Valerio Báez San José, *Desde el hablar a la lengua. Prolegómenos a una teoría de la sintaxis y la semántica textual y oracional*, Málaga, Ágora, 2002.

Se halla aquí un importante escollo para el estudio: las formas lingüísticas están dadas y objetivadas en el texto; en cambio la funcionalidad de la actividad de hablar no es tan evidente como las formas lingüísticas. En las formas se realiza la actividad y desde ellas se ha de inferir la singular funcionalidad del acto comunicativo. Es imprescindible, pues, recorrer el camino que va de lo explícito a lo implícito. En el caso cervantino, la identificación y la descripción de los rasgos más significativos de su peculiar modo de hablar ha sido la tarea en la que se han centrado los estudios más cualificados. Poco o nada se podrá añadir aquí sobre esto. En cambio, la interpretación de esos rasgos, es decir su relación con la funcionalidad del hablar, es un campo apenas explorado, y esta es la tarea que estas páginas pretenden acometer. Pero en el intento de interpretación, los datos lingüísticos se incardinan en un proceso más amplio que su mera descripción, y de ello puede resultar, a la luz de su funcionalidad, alguna matización de importancia para la consideración de los rasgos lingüísticos en sí mismos.

Se ha de notar que el acto lingüístico concreto se considera un auténtico suceso histórico, pues se trata de un hecho realizado por alguien particular en un espacio y en un tiempo dados, y tal hecho está en íntima conexión con unas motivaciones que pueden explicarse en función del sentido histórico y cultural que el espacio y el tiempo cobran por mor de las acciones humanas. La actividad de hablar no está menos condicionada históricamente que las religiones, las costumbres o las instituciones políticas, por ejemplo; incluso se puede afirmar que el hablar, las religiones, las costumbres y las instituciones, en tanto que sucesos históricos acaecidos en un mismo espacio y un mismo tiempo, muestran características semejantes en buena medida, pues son realizaciones –en distintas esferas de actividad– de los mismos o semejantes principios.

2.2. Hacia las concepciones del mundo

La proposición inicial (hablamos como somos) no solamente obliga a plantearse cómo hablamos, sino también, cómo somos. En este contexto no ha de entenderse el ser como el ser filosófico y profundo de las cosas, sino como un ser histórico que se concreta en la imagen que el hombre se forja de sí mismo y del mundo en el que vive. Y en este sentido, el ser es –no menos que el hablar– una creación cultural. Cada cual tiene de sí una percepción inmediata y primitiva, que no puede fundarse más que en la maquinaria aprehensiva: se come, se duerme, se experimenta gozo o dolor por el simple hecho de vivir. Pero sobre el vivir, sobre el formar parte de una especie, el hombre se hace a sí mismo mediante una serie de elecciones y de descartes en relación con cuanto le rodea: se identifica con unos modos de conducirse y no con otros, abraza unos ideales y rechaza otros.

Esas elecciones se producen en unos entornos históricos determinados –no puede ser de otra manera–, pero no se reducen a un mecánico condicionamiento de los puros datos históricos y culturales. Los hechos históricos no se viven como puros avatares cronológicos, sino que se incorporan al ser convertidos en hechos de conciencia: desde la conciencia se interpretan y se decide, en consecuencia, su sentido y en la conciencia

dejan una huella que ejerce presión sobre las decisiones y los actos que se llevan a cabo. El conjunto de esos contenidos de conciencia constituyen una *concepción del mundo*, un sistema de sentido sobre el que se funda la coherencia de la propia vida. Y es que la vida, sometida al flujo temporal y en contacto con el mundo y con los otros, necesita una justificación que dé cuenta de los actos que se ejecutan y las decisiones que se adoptan. En los capítulos siguientes se desarrollará la propuesta que aquí se avanza.

En el sentido en que se viene empleando aquí, el ser implica una concepción del mundo y una actuación, una intervención en el mundo. La concepción del mundo proporciona el sistema de significados desde el que cobra sentido la actuación. En la concepción radica la conciencia de qué se es y en la actuación se pone a prueba la concepción. El sentido de una acción proviene, en última instancia, de la concepción del mundo del sujeto que actúa. La concepción, como sistema del mundo, es abstracta y la actuación, concreta y única en cada caso; concepción del mundo y actuación mantienen entre sí una relación similar a la que hay entre la lengua y el hablar.

¿Cuál es, entonces, la conexión entre el ser y el hablar? El de hablar es, precisamente, uno de los actos que con más insistencia se llevan a cabo. Y, como acción, está relacionado con la concepción del mundo del sujeto que habla; y en tanto que adopta un revestimiento lingüístico, con el sistema de la lengua. En el hablar se halla, pues, un punto en el que confluyen la decisión de un sujeto sobre las posibilidades expresivas y también la manifestación de la identidad del sujeto y de su visión del mundo. Estos últimos matices los distingue perfectamente Giorgio Colli cuando afirma:

> Analizada en su contenido elemental, una representación abstracta puede aparecer como algo firme, una parada, o bien como una tensión, un entrelazamiento. En el primer caso lo que aísla la representación es su naturaleza de espejo expresivo de lo inmediato, y en el segundo lo que en ella alude a una conexión es el impulso expresivo que la atraviesa. En los dos casos la representación ofrece un objeto, pero no en la misma medida. O el objeto está limpiamente delimitado, cuando interviene como un corte la reevocación de algo que en el origen era inmediatez, y entonces se constituye el universal, es decir el objeto abstracto en sentido estricto, o bien la reevocación es un hilo que conduce hacia atrás, un tejido captado en su irradiación, y entonces se mezcla con el objeto lo que más bien debería atribuirse al sujeto, de modo que los dos términos se encontrarán implicados[2].

De las decisiones expresivas que se actualizan en el hablar se han ocupado los estudios lingüísticos y estilísticos. Menos atención, en cambio, ha recibido cómo se plasman en el hablar la identidad y la visión del mundo. En los párrafos precedentes se ha hecho alusión a que el *hablar* es síntoma del *ser*, y este trabajo se asienta sobre esta convicción, aplicada aquí al caso de Cervantes. Y en este sentido se examinarán los hechos

[2] Giorgio Colli, *Filosofía de la expresión*, traducción de Miguel Morey, Madrid, Siruela, 2004, 2.ª ed., pág. 90.

expresivos cervantinos atendiendo al sentido que muestran como actos y, en último término, a la concepción del mundo de este autor.

2.3. Las determinaciones del hablar

Cuando en el primer acto de *La vida es sueño* calderoniana dice Clarín:

> Yo soy sordo, y no he podido
> escucharte,

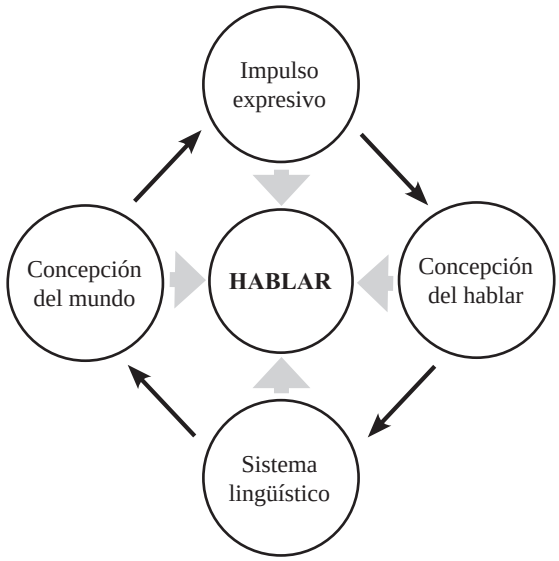
este personaje trata de burlar la cólera de Segismundo, que amenaza a Rosaura por haber escuchado accidentalmente sus quejas. Vistas en el interior del mundo dramático, la oportunidad de sus chuscas palabras en tan intensa situación no se agota –ni mucho menos– en las palabras mismas, sino que estas son algo parecido a un instrumento mediante el cual pretende desentenderse de la amenaza del iracundo príncipe de Polonia. Hablar es un acto humano y, como otros actos humanos, consiste en la ejecución de una operación o de una serie de operaciones encaminadas a un fin. Desligado de su finalidad, del acto lingüístico solo quedarían los despojos: una cadena verbal ajena al propósito con que el hablante la emite en una situación dada.

De una manera u otra, el sentido de este ejemplo calderoniano está presente en toda actividad lingüística. Efectuada en otro tiempo, en otro lugar, a otra persona, etc., la oportunidad de la intervención de Clarín sería completamente distinta. La emisión verbal es medio que el que habla cree adecuado para el fin que quiere conseguir. El hombre habla y hablando actúa sobre su entorno; se sirve de la palabra para modificar lo que le rodea –o al menos para tratar de hacerlo– en la medida que pueda. Sobradamente sabido es que el de hablar es un acto único e irrepetible en el que entran en juego todos los factores que entran también en juego en la situación en que se emite; pero a la motivación de la actividad verbal se le ha prestado menos atención que a lo que en ella hay de acto.

El hablar no surge de la nada. Se habla para algo y se habla por algo. ¿Es posible indagar en esos *por algo* y *para algo* y llegar a vislumbrar unos principios generales operantes en los casos particulares, o, por el contrario, los motivos del hablar son tan heterogéneos que no se pueden reducir a unas líneas generales sistematizables? Ante esta disyuntiva, se afirma aquí la primera de las opciones y se justifica desde la asunción de unos postulados básicos que se dan en toda actividad comunicativa:

1. El hablar revela la identidad del hablante, entendida como la posición vital que este adopta en su universo de vigencias.
2. El hablar es un hacer que está en íntima relación con la totalidad del comportamiento.
3. El hablar es un modo de hacer, propio y específico, determinado por unos condicionantes que le son propios.

De acuerdo con el primero, el hablar mira hacia la estructura del mundo en el que se produce la actividad comunicativa; el segundo, hacia las necesidades expresivas del hablante y el tercero, hacia los condicionamientos normativos y lingüísticos. Tal como se concibe en este trabajo, la actividad de hablar se halla en el centro de una red de relaciones que la determinan. Cuatro son los elementos fundamentales que ejercen esa determinación: las concepciones del mundo, el impulso expresivo, la concepción del hablar y el sistema lingüístico. Y cada uno de ellos, a su vez se halla en relación con los demás. En el siguiente gráfico se representa la estructura de esta red:



Antes de comenzar el análisis de las características lingüísticas de *Don Quijote* (del capítulo 6 en adelante), en los capítulos siguientes se examinarán estos conceptos mostrando su relación con la actividad verbal y cómo se entrelazan entre sí e influyen los unos en los otros.

3. Una filología del sentido

3.1. La "ciencia" de la expresión

El estudio del hablar desde los distintos ángulos que muestra la figura precedente quisiera enmarcarse dentro de una disciplina inexistente: una filología de nuevo cuño. Invariablemente denostada por lingüistas y por historiadores y teóricos de la literatura, la filología anda de capa caída desde hace mucho tiempo. Los unos (los lingüistas) le echan en cara su atención a lo anecdótico, el método histórico y el hacer de los textos literarios su objeto de estudio preferido; la investigación lingüística va hoy por caminos muy distintos

de los que interesaron a los filólogos y, en consecuencia, han percibido en la filología un tufillo añejo. Los otros (los estudiosos de la literatura) desconfían del papel preponderante que desempeña lo lingüístico en los estudios filológicos y de algunos conceptos sospechosos, como el de *estilo*, que –a su juicio– perturban la percepción de lo literario, por lo cual perciben estos en la filología un tufo no ya añejo, sino declaradamente rancio.

En lo que sigue se tratará de defender –si alguna posible defensa hay a la altura de nuestros tiempos– una disciplina tan denostada que, a la postre, ha venido a quedar en tierra de nadie. A la altura de nuestros días, la filología no puede conformarse con hacer objeto de su estudio la depuración textual para tratar de fijar los textos en su autenticidad literal; atrás quedaron los viejos tiempos y hoy sabemos ya que hay textos que no pueden llegar ni a un estado razonable de depuración ni siquiera a un posible arquetipo; es el caso de la literatura oral, pura variante completa en cada una de sus realizaciones. Sin renunciar a nada, puede decirse que esta tarea está razonablemente realizada a estas alturas, gracias a la labor acumulativa iniciada en tiempos alejandrinos y notablemente impulsada durante el positivismo decimonónico (que se extiende también a buena parte del siglo XX). Hoy, la tarea más urgente de la filología no consiste en limpiar los textos de sus deformaciones materiales o literales, como trata de hacer la crítica textual; una nueva filología tendría que estar atenta también a las deturpaciones del sentido, tarea que ahora se presenta tan urgente, por lo menos, como la otra. Y no hay más camino para esto que buscar el nexo entre la expresión, el mundo que la ha hecho posible y el sujeto que la ha materializado.

Un texto no es solamente su pura materialidad literal. En su materialidad, el texto es ya un producto inerte (sobre todo el texto escrito). Hay muchas más cosas por debajo (o por encima) de un texto. En modo alguno el texto agota las posibilidades de la tarea del filólogo. Como apuntaron Humboldt y posteriormente Coseriu, el texto es solo producto de una actividad y esa actividad de algún modo está también codificada en los textos. Ir del producto al acto que lo produce sería, creemos, el objeto de una nueva filología. Esta es una labor de interpretación, hermenéutica, que se propuso la estilística, la última gran corriente verdaderamente filológica. Pero, no menos denostada que la filología, la estilística quedó, además, "lastrada" por la vigorosísima personalidad de sus cultivadores más ilustres (entre los que se cuentan Amado Alonso y Leo Spitzer[3]). Sus penetrantes trabajos no han tenido la continuidad que podría esperarse y la estilística entró en vía muerta.

Entendidas como ramas de un mismo tronco, estilística y filología no pueden ser otra cosa que la fallida ciencia de la expresión que postulaba Bühler[4]. Pero la expresión no es algo inmotivado, es (diciéndolo de un modo un tanto psicologista) la respuesta verbal individual que un hombre da a un estímulo presente en su medio. Ese estímulo es un

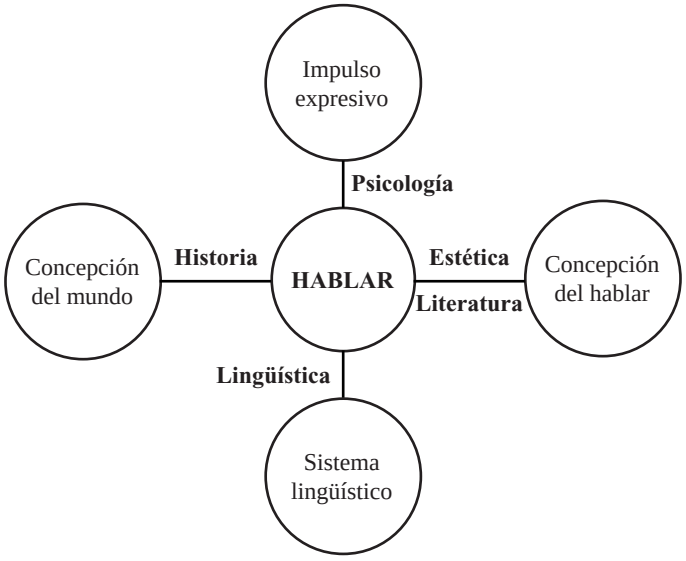
[3] Valerio Báez dedica a estos dos autores –además de a Dámaso Alonso, obviamente– buen número de páginas de su trabajo *La estilística de Dámaso Alonso*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1972.

[4] Karl Bühler, *Teoría de la expresión*, Madrid, Revista de Occidente, 1950.

impulso expresivo, noción propuesta y poco desarrollada por los lingüistas. La tarea que plantea el estudio de los textos es la búsqueda de su sentido, de algo que se prolonga más allá de la literalidad material: la clarificación de las relaciones entre el mundo y la expresión, mediadas por la lengua (y otros sistemas simbólicos). Expresarse es hacer y ese hacer puede explicarse recurriendo a las concepciones del mundo, a la teoría de la acción y a sus repercusiones en el sistema simbólico del que se sirve.

3.2. El hablar y las ciencias humanas

¿Existe una ciencia que se ocupe del hablar conjuntamente con las relaciones que mantiene con el mundo, el individuo, las concepciones del hablar y el sistema lingüístico? ¿Es razonable que exista? La respuesta a la primera de estas preguntas es claramente negativa. El hablar y su producto, el texto, están inequívocamente en el punto de mira de varias disciplinas como la lingüística o la ciencia de la literatura, dentro de las cuales ocupa, incluso, un lugar central. En otras, como la historia o la psicología, aun cuando su lugar no sea tan preeminente, es asimismo importante. Pero cada una se centra en el estudio de un aspecto parcial del hablar, tal como se ha descrito en las páginas anteriores: consideradas las ciencias en un sentido lato, la lingüística se ocupa de las relaciones entre el hablar y el sistema; la historia, de sus relaciones con la concepción del mundo; la psicología, de sus relaciones con el impulso expresivo y la literatura o la estética, de sus relaciones con la concepción del hablar. Y cada una de estas disciplinas ignora, por lo general, los elementos que no son de "su incumbencia":



Pero, encerradas en su parcialidad y atentas a su particular objeto formal, las ciencias acumulan observaciones y datos que, precisamente por su parcialidad, deforman el objeto mismo. Es una actitud no muy lejana del positivismo que denostaba Spitzer; "los hechos exteriores se toman tan en serio –dice, no sin ironía, este autor– sólo para eludir la respuesta al problema real"[5], que no es otro que el de preguntarse el porqué una época literaria o histórica o un sistema lingüístico, por ejemplo, son como son. Cuando la cuestión se plantea y se siente la necesidad de acudir a conceptos y puntos de vista que desbordan sus respectivos objetos, las ciencias detienen la indagación y se repliegan sobre sí mismas.

Acaso la filología sea la ciencia que más se aproxima a la consideración del hablar que aquí se propone. No en vano, Wardropper[6] invoca la vieja definición del *Diccionario de Autoridades* para recordar la perspectiva desde la que el filólogo aborda su estudio:

> Ciencia compuesta y adornada de la Gramática, Rhetórica, Historia, Poesía, Antigüedades, Interpretación de Autores, y generalmente de la Crítica, con especulación general de todas las demás Ciencias.

El objeto de una nueva filología no puede ser otro que "el hombre que habla", el hombre y su hablar conjunta e inseparablemente, o, mejor aún: el hombre en su hablar. No se trata de explicar la individualidad inefable, sino la inserción de lo individual en el sistema total de determinaciones (culturales, lingüísticas, vitales y estéticas) que le dan sentido[7].

El hombre está inexorablemente sometido al tiempo, al espacio y al contacto con lo que le rodea. Su hablar cobra su sentido en una concreta situación, que se ubica en un determinado espacio, en un determinado tiempo y en un determinado entorno cultural. En este sentido, todo hablar es histórico y parece inevitable que la consideración de la historia tenga que incorporarse al método filológico. Pero no ha de entenderse la historia como un historicismo ramplón, no como pura sucesión, o no solamente como sucesión, sino como construcción de un sistema de sentido, de vigencias ancladas espacio-temporalmente, creaciones culturales, en suma, sometidas –como todo lo humano– a sucesión temporal. Ese sistema de sentido es la concepción del mundo.

---

[5] Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 2.ª ed., 3.ª reimpr., pág. 11.

[6] Bruce W. Wardropper, "An Apology for Philology", *MLN*, 102.2 (1987), Hispanic Issue, págs. 176-190, pág. 176.

[7] "La creación lingüística tiene siempre su sentido y sabe lo que quiere […] Lo que se repite en la historia de cada palabra es la posibilidad de reconocer, reflejadas en ellas, las características culturales y psicológicas de un pueblo" (Spitzer, 1982, pág. 17). Donde Spitzer dice "creación lingüística" bien puede entenderse "acto de expresión o de comunicación", y lo dicho de las palabras puede aplicarse perfectamente a cualquier otro aspecto del idioma: sonidos, combinaciones de palabras, significados, etc. Lo esencial de este aserto está en la enunciación de un principio: "Wortwandel ist Kulturwandel und Seelenwandel" (pág. 17), si el cambio lingüístico es cambio cultural y de sensibilidad, de algún modo la lengua ha de ser receptiva hacia esos contenidos culturales.

La captación del sentido exige un método interpretativo, intuitivo, el de la hermenéutica de Schleiermacher, en la que se apoya Spitzer y, en general, las ciencias del hombre. En este sentido, el fundamento metodológico de la estilística y de la lingüística son sustancialmente idénticos, como puede comprobarse en la exposición del filólogo vienés (Spitzer 1982) y, asimismo, en nuestra reivindicación del círculo de la comprensión publicada recientemente en *Lorenzo Hervás*[8].

Si lingüística y filología comparten presupuestos metodológicos, se apartan, sin embargo, en sus respectivos objetos de estudio. Una y otra hacen de la comunicación verbal el eje de sus indagaciones, pero la lingüística hace abstracción de datos que para la investigación filológica son plenamente relevantes. Cierto es que los estudios lingüísticos suben y bajan por la escala que va de lo concreto del hablar a lo abstracto del sistema, pero del hablar se poda cuanto es ajeno al sistema. La filología toma en cuenta otra perspectiva y por ahí abre la puerta a otros campos que quedan lejos de lo lingüístico. Por ejemplo, el concepto de impulso expresivo permite estudiar cómo se realizan en sistemas simbólicos distintos análogas necesidades expresivas: el impulso expresivo en la pintura de Ribera y en la poesía de Góngora es sustancialmente el mismo, como también lo es el de un soneto de Garcilaso y un madrigal de Francisco Guerrero[9]. Y, a este respecto, la lingüística se nos aparece como parte del quehacer del filólogo. Aunque no parece fácil que vaya a ser así, la lingüística tiene mucho que aportar a la filología y la filología a la lingüística; esta debe tomar de aquella instrumentos para el análisis y conceptos clave para la investigación: conocer mejor, en suma, la herramienta; y la filología puede contribuir a perfilar mejor el objeto de la lingüística y a su integración en el vasto campo de los estudios culturales.

Con todo, para que la filología pudiera asumir el estudio del hablar en todas sus dimensiones, habría de desprenderse de algunos prejuicios –más operativos en su práctica que la indudable riqueza de las aportaciones teóricas de sus cultivadores más brillantes– como el historicismo pedestre, los excesos interpretativos, y una actitud un tanto ingenua en la consideración de lo literario como dimensión absoluta del hablar. Puestos a formular propuestas, nos parecen las tareas más urgentes, por una parte, la de fijar las concepciones del mundo y las concepciones del hablar realmente operativas, y, por otra, comprobar su operatividad en lo literario y lo no literario, en lo oral y en lo escrito, en lo pasado y en lo presente. El hombre se revela en su hablar en un telediario y en un soneto,

[8] Véanse Spitzer (1982, págs. 7-53) y Valerio Báez San José, Guillermo Fernández y Marcia Loma-Osorio: "Teoría del lenguaje y lingüística general. Sobre los fundamentos del modelo *Desde el hablar a las lenguas*", *Lorenzo Hervás. Fundamentos del lenguaje*, 1 (octubre de 2010). Como posición teórica, nos parece más convincente la postura de Schleiermacher que la hermenéutica de Habermas o Gadamer, para quien "comprender lo que alguien dice es ponerse de acuerdo en la cosa, no ponerse en el lugar del otro y reproducir sus vivencias" (Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, I, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1997, pág. 461).

[9] Véase Guillermo Fernández: "Significado musical y significado lingüístico", *Anuario Musical*, 63 (2008) págs. 203-230.

en las páginas del BOE y en una novela, en la prensa deportiva y en el teatro, en un cartel anunciador y en un discurso parlamentario: al fin y al cabo el periodista, el poeta, el legislador, etc. forman parte del mismo mundo (tanto el de ahora mismo como el de hace cuatro siglos) porque comparten, con matices, una misma concepción del mundo y una misma concepción del hablar que les impelen a hablar de lo que hablan y a hacerlo como lo hacen (ahora y hace cuatro siglos).

3.3. Viabilidad de la filología

Muy distinta respuesta requiere la segunda de las preguntas que se formulaban en el apartado anterior: ¿Es razonable una filología hoy? Para responder con algún cuidado es conveniente tener en cuenta argumentos de tipo teórico y de tipo práctico.

Desde un punto de vista teórico, no se nos oculta que lo aquí propuesto no es fácilmente abarcable. Una filología atenta a todos los aspectos y matices sería algo así como la ciencia de las ciencias: la que, de un modo u otro, comprendiera dentro de sí a todas las demás ciencias humanas, incluidas las que aquí ni siquiera se han mencionado. Habrá quien piense que su inviabilidad es suficiente argumento para negar toda razonabilidad a lo inalcanzable. No obstante, toda ciencia es un empeño permanente de asir lo inasible: por muchos avances que se produzcan en ella, una ciencia nunca llegará, por definición, a agotar el conocimiento de su objeto. Las ciencias de la naturaleza, por ejemplo, aun creciendo acumulativamente continúan formulándose las mismas preguntas fundamentales que hace un siglo; en ellas se precisa y se acota lo conocido en muy alto grado, pero su objeto no se agota en todas sus posibilidades. Otro tanto sucede con las ciencias humanas, que prácticamente vienen a refundarse cada dos o tres generaciones. El sentido de la actividad científica no está en la consecución del saber total –inalcanzable por naturaleza–, sino en facilitar el camino que ilusoriamente llevaría hacia él. A este respecto, una filología que asumiera un objeto tan amplio y una perspectiva tan abarcadora como la que aquí se defiende no estaría menos legitimada que cualquier otra ciencia.

Pero si se encaran los argumentos prácticos, se hallará que es precisamente ese propósito abarcador el primer factor que juega en su contra. En uno de los campos en que la filología confluye con una de las disciplinas que también se ocupan del hablar, la de los estudios literarios, especialmente, está muy fuertemente arraigada una corriente de pensamiento que rema en dirección contraria. Las teorías formalistas y la deconstrucción tienen en común el considerar la inmanencia del texto; los acercamientos sociologistas y la estética de la recepción ponen su centro de interés básicamente fuera de él. Unas y otras escuelas no solamente dejan radicalmente fuera de su visión el papel del hablante, sino que dejan también arrinconadas las relaciones que desde el texto o desde su proceso de recepción pueden desembocar en los otros elementos fundamentales del hablar.

Por otra parte, la aplicación mecánica de los métodos y procedimientos de análisis desde la desaparición de los grandes filólogos a mediados del siglo XX ha conducido a la filología a una actividad sin resultados relevantes. Pero, ¿pueden esperarse "resultados"

de la investigación humanística? Para responder a esta cuestión, habría que preguntarse qué se entiende por "resultados". La filología no da –no puede darlo– resultado, no da resultados tangibles y cuantificables; a lo sumo llega a la explicación de un hecho, de su sentido, pero no puede pretender dejarlo explicado de una vez para siempre ni de manera "objetiva". El único resultado del estudio filológico –como el de toda la investigación humanística– es su propio discurso: una construcción de sentido que pretende anclar en la vida lo que de la vida ha surgido en un momento dado. Pero algo aporta también a la vida actual, aunque solamente sea un conocimiento más ajustado de su propio objeto. El conocimiento, por ejemplo, de *Don Quijote* como hecho histórico alumbra también otro tipo de conocimiento: el que revela cómo su vigencia se extiende más allá del espacio y del tiempo de su creación. Un clásico es un clásico porque constituye "una piedra de toque para la identidad del lector y, por extensión, para la época y la cultura en que le ha tocado vivir", como dice Martín Morán[10]. Entre la obra clásica y el lector hay un hilo de continuidad, un fondo de identidad compartido, histórico, y por lo tanto igual y diferente a un tiempo. Cuando ese hilo se rompe –sea por desconocimiento de la situación originaria que dio lugar al sentido de la expresión, sea por desvirtuar el acto expresivo original atribuyéndole un sentido *actual* y despojándolo de su propio porqué– se pierde algo aparentemente inaprensible. *Don Quijote*, *Fausto* o el *Cancionero* de Petrarca no son clásicos por su valor de anticipación, sino por su valor como expresión, como acción de un hombre. Mal planteado, el análisis de estas obras puede llegar a falsearlas y el mecanicismo metodológico, a esclerotizarlas como objetos arqueológicos. Y, desgraciadamente, no están ausentes de los estudios filológicos ni los planteamientos reduccionistas ni el mecanicismo. Este lastre, más que causa de la decadencia de la filología, es consecuencia de una crisis cultural profunda que se extiende mucho más allá y se concreta en la disgregación de la unidad de la experiencia y en la ruptura de la continuidad histórica[11].

En un sentido más inmediato, el futuro de esa ciencia del hablar que identificamos con una nueva filología parece que no va a tener un recorrido muy largo. Atentos todos al signo de los tiempos, tanto las instituciones académicas como las preferencias de estudiantes y estudiosos rehúyen una empresa de dimensiones acaso inabarcables y no

[10] José Manuel Martín Morán, "Vigencia del *Quijote"*, *Boletín de la Real Academia Española*, 85 (2005), págs. 461-473; la cita en la pág. 462; el propio autor muestra el paralelo entre su afirmación y uno de los requisitos que Italo Calvino propone para identificar y definir los clásicos: "Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y a veces en contraste con él" (pág. 462).

[11] Véanse las reflexiones de Hannah Arendt (*Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Barcelona, Península, 2003) y Anthony Giddens (*Consecuencias de la modernidad,* Madrid, Alianza Editorial, 3.ª reimpr., 2004) mencionadas en la bibliografía. Puede parecer paradójica esta perspectiva reduccionista (tanto en las ciencias como en las actitudes) en una época que apela constantemente a la globalización y al ensanchamiento de fronteras. Un fenómeno como Internet, calificado de "ventana al mundo", es perfectamente congruente con ese espíritu reduccionista: acaso esa ventana al mundo nos muestra una imagen complaciente que contemplamos embobados mientras nos olvidamos de lo que hay más allá de la ventana misma.

quieren correr riesgos. A la altura de nuestros días, podemos afirmar con Wenzel[12] que la filología es una actitud más que una disciplina académica. Al filólogo vocacional no le queda otra salida que la del francotirador (como gusta de decir Juan Carlos Asensio, músico y musicólogo excepcional, y buen amigo del autor de estas páginas): comprometerse con convicción en la defensa de sus posiciones y esperar a que escampe.

[12] "Philology not so much as an academic discipline with a clearly defined object and proper methods of investigation, but rather as an attitude" (Sigfried Wenzel, "Reflections on (New) Philology", *Speculum,* 65.1, 1990, págs. 11-18, pág. 12).

2. Las concepciones del mundo

1. *Ex abundantia cordis os loquitur*

En la actividad comunicativa se concretan imaginarios sociales y prácticas culturales que reflejan la idiosincrasia de una comunidad. De acuerdo con Cassirer, el hombre se constituye en animal simbólico que "se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial"[1]. Sobradamente conocidos son, a este respecto, los trabajos encaminados a mostrar cómo los textos se ajustan a esa suerte de "pensamiento" colectivo y, a la inversa, esos imaginarios se modifican en los intercambios comunicativos. Los textos y las imágenes del mundo están en contante interacción y su condicionamiento mutuo ha sido objeto de investigación desde los ya lejanos *estudios estilísticos* hasta más recientes enfoques como el denominado *relativismo lingüístico* o la *ecolingüística*, además de otros acercamientos de última hora que ponen en evidencia el peso de la herencia lingüística incluso en la actividad económica[2].

Pero la vieja aseveración evangélica pone de manifiesto que en la comunicación no solamente se reflejan esos aspectos colectivos, sino que, ante todo, el sujeto hablante se evidencia a sí mismo, por cuanto este lleva a cabo un acto de expresión que se nutre de sus propias convicciones, compartidas o no con otros.

En lo que tienen de compartidas, esas convicciones cohesionan la identidad de la comunidad y, en su conjunto, constituyen lo que se ha denominado *concepción del mundo* (*Weltanschauung*).

Se emplea aquí la expresión *concepción del mundo*, tomada de Wilhelm Dilthey[3] y Lucien Goldmann[4], con el sentido de *sistema de representaciones mentales por el que los hombres dan cuenta de la ordenación total del mundo y la sociedad*. Bien consolidado,

---

[1] Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 9ª reimpresión, pág. 48.

[2] José Luis García Delgado, José Antonio Alonso y Juan Carlos Jiménez: *Economía del español. Una introducción*, Ariel/Fundación Telefónica, 2007.

[3] Wilhelm Dilthey, *Teoría de las concepciones del mundo*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

[4] Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Planeta, 1986.

bajo la denominación *Weltanschauung*, en la tradición intelectual germánica, este concepto apenas ha resultado operativo fuera de ese ámbito. Aunque la idea se ha venido utilizando con frecuencia desde Dilthey, la aceptación de esta expresión no ha sido unánime. El mismo Dilthey utiliza con idéntico valor las expresiones *concepción del mundo, idea del mundo* e *imagen del mundo*. Ortega y Gasset habla de *creencias*[5] y Julián Marías, de *imagen intelectual del mundo*[6]. Karl Jaspers[7] y Goldmann emplean también *concepción del mundo*. La historiografía marxista prefiere *ideología*, y en la historiografía de la segunda mitad del siglo XX, y muy especialmente la historiografía francesa, se consagró una corriente, la *historia de las mentalidades*, en la que *mentalidad* designa un concepto similar a los anteriores. El término *mentalidad*, y más los contenidos que pretende representar, ha estado sometido a crítica de manera casi permanente, tanto desde la filosofía como de la propia historiografía, desde que empezó a circular, y de las objeciones que se han planteado han surgido nuevos conceptos como los de *historia cultural* (Peter Burke[8]) o *representación* (Paul Ricoeur[9]).

Tan variados rótulos remiten, en mayor o menor medida, a la idea de una construcción mental sistemática que subyace a la sucesión de hechos observables por el historiador; sin embargo, las diferencias entre ellos no son pocas. Aunque estén relacionados por su común referencia al mundo de lo ideal, los conceptos de *ideología* y *concepción del mundo* no se identifican estrictamente. A nuestro juicio, *ideología* encuentra su referencia más precisa en un orbe conceptual profundamente enraizado en lo político y en lo económico como sustratos que la determinan. Las concepciones del mundo, en cambio, engloban no sólo ideas, sino también creencias y sentimientos; y más que en lo económico y en lo político se enraízan en el temple vital de los individuos y las sociedades. Según Michel Vovelle[10], el concepto de *ideología* se muestra ineficaz para explicar actitudes y comportamientos; en esa insuficiencia está el origen de la historia de las mentalidades. Pero, a su vez, el de *mentalidad* es un concepto insuficiente para dar cuenta de las vigencias de una época histórica. La práctica historiográfica ha derivado la aplicación del concepto hacia la atención a los hechos seriables mecánicamente repetidos[11], hacia lo inconsciente y las actitudes colectivas en detrimento de lo consciente y lo individual[12]. Liberado de estas estrechas constricciones, podría aceptarse el término *mentalidad* como equivalente de *concepción del mundo*. Aunque resulta preferible la denominación *concepción del mundo*. Y también es preferible a otras como *idea del mundo* e *imagen del mundo*, pues

[5] José Ortega y Gasset, *Ideas y creencias*, Madrid, Revista de Occidente, 1977, 8.ª ed.
[6] Julián Marías, *La estructura social*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.
[7] Karl Jaspers, *Psicología de las concepciones del mundo*, Madrid, Gredos, 1967.
[8] Peter Burke, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
[9] Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.
[10] Michel Vovelle, *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, Ariel, 1985.
[11] Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, pág. 260.
[12] Peter Burke, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pág. 207.

idea del mundo hace referencia a un ente de naturaleza racional, y en *imagen del mundo* dominan las connotaciones de naturaleza sensorial. Y es preferible *concepción del mundo* por lo que el término supone de recreación mental del mundo a partir de los esquemas apriorísticos del conocimiento. Esto, sin embargo, entraña algunos riesgos.

El concepto de *Weltanschauung* alcanzó su punto de mayor vigencia y aplicación a finales del siglo XIX e inicios del XX en el mundo académico de habla alemana. Utilizado para dar cuenta de la atmósfera intelectual de una época o un autor, en la práctica llegó a adolecer de cierto mecanicismo. Se prestaba atención sobre todo a las "ideas" como productos racionalizados y apenas se tenían en cuenta los sentimientos y las emociones, lo que desembocaba en una descripción del ambiente filosófico, más que verdaderamente vital. Es innegable que a toda *Weltanschauung* subyace una filosofía, pero para que el concepto sea verdaderamente operativo debe tenerse muy en cuenta que la vida no se cimenta –o no principalmente– sobre lo racional en sentido estricto; Ortega y Gasset, como se verá más adelante, concede superior papel a las creencias (religiosas o no). Y eso propiciaba que las descripciones se atuvieran a una plantilla casi fija que no dejaba mucho espacio para los matices particulares de la época o el individuo cuya concepción se pretendía describir; una ojeada a los índices de múltiples trabajos monográficos publicados en ese tiempo deja al descubierto que se sigue una secuencia casi fija de ideas-clave aplicada a no importa qué[13]: la idea de Dios, de la naturaleza, de la sociedad, de la humanidad, etc. La propuesta que aquí se expone es algo diferente: no se alude tanto a una construcción de naturaleza racional cuanto vital[14], en la que se conjugan, en variada proporción, creencias, ideas, sentimientos y actitudes; lo racional y lo emocional, la idea y la acción. Una *concepción del mundo* es una re-creación del mundo que involucra la totalidad de la persona: su ser íntimo, lo individual, lo social y lo natural. En esa recreación lo intelectual y lo afectivo tienen cabida sin que ninguno de estos aspectos excluya al otro.

2. Estructura de las concepciones del mundo

En un trabajo publicado en 1911[15], Wilhelm Dilthey perfiló el concepto de *concepción del mundo* y lo aplicó al análisis de la vida intelectual y artística. Las concepciones

[13] Véanse los libros de Marie Joachimi, *Die Weltanschauung der deutschen Romantik*, Jena / Leipzig, Eugen Diedrichs, 1905; Anna Tumarkin, *Die romantische Weltanschauung*, Berna, Akad. Buchlandlung vor. Max Drechsel, 1920; Rudolf Steiner, *Goethes Weltanschauung*, Weimar, Emil Felber, 1897; Max Wundt, *Griechische Weltanschauung*, Teubner, Leipzig, 1897.

[14] Más ajustada a esta idea es la obra de Johan Huizinga: *El otoño de la Edad Media*, versión española de José Gaos, Madrid, Alianza Editorial, 1981, 3.ª ed.

[15] *Los tipos de visión del mundo y su desarrollo en los sistemas metafísicos,* recogido con otros trabajos sobre el mismo asunto en *Teoría de las concepciones del mundo,* con traducción y comentario de Julián Marías, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

del mundo, según Dilthey, intentan hacer comprensible la vida, tanto la vida particular de cada cual como la vida colectiva en sus distintas facetas. Aun cuando el contenido de distintas concepciones puede ser muy diferente, todas ellas comparten el ser representaciones culturales que muestran una misma estructura. Dilthey enumera, sin apenas detenerse a analizarlos, los elementos constitutivos de las concepciones, a saber: imagen del mundo, valores y principios éticos. La base de la concepción está constituida por una imagen, donde "se deciden las cuestiones acerca de la significación y el sentido del mundo" (*Teoría de las concepciones del mundo*, pág. 45); y de ahí se deducen los valores ideales y los principios del comportamiento humano.

Mayor atención dedica Karl Jaspers al análisis de la estructura de las concepciones; en su *Psicología de las concepciones del mundo*, obra reelaborada en sus varias ediciones entre 1919 y 1960, Jaspers considera la concepción del mundo como un saber total y universal (opuesto a los saberes particulares) que se manifiesta en las vivencias de los individuos, guiando tanto el actuar como el pensar. Ese saber está constituido por una imagen del mundo externo y una escala de valores, imagen y escala que operan en unas actitudes. En líneas generales, los elementos constitutivos que toma en consideración son los que ya había avanzado Dilthey; sin embargo, Jaspers explana minuciosamente su tipología y ahonda en las relaciones que tales constituyentes mantienen entre sí:

> Las actitudes son posibilidades formales; para que estas puedan ser fijadas, cumplidas concretamente y orientadas a metas particulares se precisan las fuerzas. Las imágenes del mundo son meras esferas objetivas, en cierto modo imágenes reflejadas muertas, cuando no se han hecho propias, es decir, si no se han producido por el sujeto; para ello se precisa de nuevo de las fuerzas que, en la experiencia agitada, determinan la elección y la dirección.
>
> Expresado de una forma muy general, estas fuerzas están objetivadas en valoraciones. […] En las valoraciones, que son las fuerzas de la vida, está dado algo último. Por qué todo hombre debe valorar es algo que no puede fundamentarse en modo alguno, por ejemplo, de una forma objetiva […]
>
> La fuerza de la apropiación queda para la valoración individual concreta que hace ahora existentes, primeramente de una forma viva para el sujeto, no solo las series de valores puramente objetivas, sino también las actitudes e imágenes del mundo[16].

En este trabajo se parte de la idea de que la concepción del mundo se define por el sujeto que la sustenta y por el objeto sobre el que actúa el sujeto. El hombre, según Cassirer, es animal simbólico que no puede prescindir de su capacidad de simbolización. Como sujeto de la concepción del mundo, se representa a sí mismo y representa también el objeto sobre el que actúa. En este sentido, para el objeto de las concepciones del mundo no

[16] Karl Jaspers, *Psicología de las concepciones del mundo*, Madrid, Gredos, 1967, págs. 290-291.

solo es pertinente el significado de tal objeto, sino cómo otorga el sujeto ese significado a su objeto.

3. El objeto de las concepciones

3.1. La imagen del mundo

Puede admitirse, con Jaspers, que el objeto de las concepciones del mundo está constituido por una imagen del mundo y por una ordenación de valores, entendiendo por imagen del mundo el significado de distintas regiones de la concepción (la naturaleza, la sociedad, la persona y lo trascendente) así como las relaciones que se establecen entre ellas.

La imagen del mundo responde a cuestiones fundamentales acerca del significado de las cosas en relación con el sujeto que la sustenta. En sus líneas más abarcadoras, la imagen del mundo reconoce la existencia de los seres (la naturaleza, la divinidad, el hombre, la sociedad o uno mismo) como realidades objetivas, independientemente de que puedan ser o no verificadas. En este sentido, una imagen del mundo no es una construcción necesariamente racional, aunque no se excluya la presencia de lo racional en la imagen del mundo. No se trata tanto de representaciones de naturaleza puramente intelectual cuanto de una totalidad sustentada en representaciones dotadas de fuerza vital; la imagen del mundo es un sistema de representaciones conformado por creencias más que por ideas. Las grandes concepciones filosóficas proporcionan una imagen intelectual del mundo, ciertamente, pero la imagen intelectual del mundo se queda en mera descripción, en algo parecido a la representación de un observador externo a ese mismo mundo; en cambio, las creencias implican, sobre la imagen intelectual, una vigencia, un asentimiento del sujeto a la veracidad de la imagen.

A la representación intelectiva del mundo, las creencias añaden un aspecto más: la valoración. La valoración, que es "la fuerza de la vida" según Jaspers, aporta una toma de postura del sujeto ante el mundo. El valor consiste en otorgar preferencia a unas cosas sobre otras, y en las preferencias se configura tanto la estructura del mundo representado como la posición desde la que se representa. Es el sujeto individual el que otorga valor a concretos aspectos del mundo y el que ordena jerárquicamente esos valores. Y lo hace de una manera inevitable: no se puede no preferir sin dejar de ser hombre; la ausencia de valor convierte el mundo en un mero agregado incoherente de cosas, ajenas al individuo. Por el valor, y no solo por su incardinación en la imagen del mundo, cobran sentido las cosas. El valor concede sentido a los elementos constitutivos de la imagen del mundo situándolos en la perspectiva intencional del sujeto. Como indica Jaspers, los valores apelan al sentimiento, a la inteligencia y a la voluntad, y, con ello, orientan ya la acción. Las cosas, dotadas de valor, suministran al sujeto una información que exige de este una respuesta hacia ellas.

3.2. Las actitudes

Pero resulta más problemático aceptar, como quiere Jaspers, que las actitudes pertenezcan al mismo orbe conceptual que las imágenes del mundo y los valores. Imagen del mundo y valores pertenecen al dominio de lo abstracto y sistemático, conforman el estrato básico de la concepción y son anteriores a la acción (no la presuponen); ahora bien, las actitudes se orientan hacia el hacer y suponen la irrupción del sujeto en el dominio del objeto: presuponen la imagen del mundo y los valores. Las actitudes se relacionan tanto con el sujeto que concibe como con el mundo concebido; nacen de advertir fisuras en el sistema y guían los actos humanos a modificar o a restablecer el orden que se supone que siguen las cosas; en este sentido, las actitudes son el motor que impulsa los cambios en las concepciones del mundo. Imágenes y valores son, por su propia naturaleza, constituyentes que descansan sobre la base de lo que se cree estable y equilibrado; las actitudes son indicio de una estabilidad que se siente perturbada. Con las actitudes se llega a la antesala de las acciones y se entra ya en el desarrollo de la historia, en la realización fáctica del universo mental contemplado en la concepción. Podría aceptarse la pertenencia de las actitudes a las concepciones del mundo, pero no sin tener en cuenta el papel que desempeñan en su estructura.

Las actitudes se materializan en las acciones, y al actuar se proyectan sobre las cosas particulares los significados virtuales sistematizados en la imagen del mundo y los valores asociados a esos significados. De ese modo, entre las representaciones mentales y las realidades prácticas hay un hilo continuo, un camino que puede recorrerse en el doble sentido que va de lo actual a lo virtual y a la inversa. Así lo vio Dilthey, para quien, una vez constituida, una concepción del mundo impregna la totalidad de la vida intelectual de una época histórica:

> La cultura intelectual de una época cualquiera se forma mediante una cooperación de las diversas manifestaciones de la vida espiritual. Estas manifestaciones concuerdan, en cierto grado, en una totalidad. No importa lo diversas que sean las actitudes que toma la inteligencia ante su objeto en una época dada. (pág. 92)

Pero Dilthey, aun cuando su propuesta de explicar el sentido del mundo y de la vida ligado a las concepciones parece tener un ámbito de aplicación más general, restringe de hecho sus observaciones a mostrar la acción de las concepciones del mundo en la esfera de la creación intelectual. Y descuida la conexión entre distintas manifestaciones de la concepción del mundo. Partiendo de presupuestos marxistas, Lucien Goldmann logra disipar la vaguedad en que caían los excesos idealistas de Dilthey y tiende un puente hacia la posibilidad de explicar desde las concepciones del mundo no solo los caracteres espirituales de un momento histórico, sino también los de la vida económica y social.

Las acciones humanas obedecen a necesidades distintas relacionadas con regiones del vivir también distintas, pero motivadas desde unos mismos impulsos fundamentales y

orientadas hacia un mismo centro que puede identificarse con la concepción del mundo. Una misma concepción subyace a la creación artística, a las formas políticas, a la vida cotidiana, etc. Un común denominador une en un todo, por poner un ejemplo actual, el estado del bienestar, la creación cinematográfica, la ciencia, la tecnología, el papel de los medios informativos en la sociedad y la erección de grandes centros comerciales o de ocio; estas manifestaciones y otras muchas emanan por igual de la visión del mundo vigente en la actualidad.

4. El sujeto de las concepciones del mundo

4.1. La identidad

El hombre tiene conciencia de sí mismo de varias maneras. Como ser natural tiene algo en común con una piedra o un caballo, con los que comparte el espacio de la naturaleza; como ser público, forma parte de una colectividad y forma parte de un espacio social y cultural. Lo natural y lo social no son exclusivos del individuo, pero no le son completamente ajenos, el hombre individual se realiza en estos ámbitos como también se realiza en otros. Parte de su ser, sin embargo, se sustrae a la colectividad y se desarrolla en un ámbito privado y personal, todavía compartible, aunque no abierto por derecho a la participación de otros. Más allá, todavía, de lo privado está la conciencia de la intimidad que constituye al sujeto en singularidad viviente; en la intimidad tienen su sede la percepción de las cosas, su categorización y valoración, así como el asentimiento a tales categorías y valores. Y aun más allá de lo íntimo puede tener conciencia de lo trascendente, de lo que está situado fuera de los límites de la persona.

Es en el dominio de la intimidad en el que el individuo se constituye en sujeto de las concepciones del mundo, en el que determina el significado de la naturaleza, de la colectividad, de su propia persona como individuo privado y como conciencia íntima, y de lo trascendente. La intimidad, lejos de ser un estado amorfo, tiene una estructuración propia. El ámbito de la intimidad constituye una totalidad en la que el mundo de lo natural, el mundo político, la esfera de lo privado e incluso la propia intimidad reciben una organización. Todo esto constituye la materia sobre la que ejercen su acción las facultades íntimas. En la intimidad se piensa, se cree y se experimentan sentimientos. Mediante el pensar, y ha de aclararse que aquí se llama pensamiento al conjunto de actividades (ya sean de naturaleza intelectiva o sensible) de las que se siguen representaciones, las cosas se hacen presentes en el ámbito íntimo: la maquinaria cognitiva le hace saber al individuo qué son las cosas. Sus creencias estructuran esas cosas en una totalidad dotada de sentido: creer es asentir, en mayor o menor medida, a la presencia de las cosas, otorgando o negando vigencia a unas u otras. Y mediante los sentimientos, el individuo se sitúa, como la totalidad singular que es, en relación con las cosas. Al pensar, el individuo se apropia del mundo, creyendo lo dota de sentido y sintiendo se dota de sentido a sí mismo.

En el dominio de la intimidad, además, se decide la propia identidad como identificación. Es clarificadora la distinción de Paul Ricoeur entre identidad *ipse* e identidad *idem*[17]. La diferenciación de estos matices es pertinente para aclarar la distinción entre sujeto y objeto en las concepciones del mundo. Puede remitirse la identidad *ipse* (la que responde a la pregunta ¿quién soy?) a la del individuo en tanto que sujeto de la concepción del mundo y la identidad *idem* (la que responde a ¿qué soy?), a la del individuo en tanto que objeto contemplado por el sujeto de la concepción. La *ipseidad* es un primitivo no determinable (no se puede dejar de tener conciencia de que se es uno mismo) y es anterior a la identificación; esta, en cambio, está determinada por un haz de elecciones, de actos intencionales de los que resulta una imagen del sujeto que, a grandes rasgos, puede caracterizarse como el papel que en la existencia particular se otorga a la naturaleza, a la sociedad, a uno mismo y a lo trascendente[18]. La identidad *ipse* corresponde a la del sujeto que contempla el mundo; la identidad *idem*, a la incardinación del sujeto en el mundo, a una identificación con algo que, sin constituirlo de manera exclusiva, le da contenido como ser del mundo. La identidad *ipse* confiere unidad al sujeto en oposición al objeto; la identificación, le confiere unidad por su coparticipación en el objeto.

4.2. Lo individual y lo social en las concepciones del mundo

Según Goldmann, el auténtico sujeto de las concepciones del mundo no sería el individuo, sino la sociedad: "Una concepción del mundo –dice– es precisamente este conjunto de aspiraciones, de sentimientos y de ideas que reúne a los miembros de un grupo (o lo que es más frecuente, de una clase social) y los opone a los demás grupos" (*El hombre y lo absoluto*, pág. 29). Sin embargo, la concepción del mundo es inaprensible en su ser social, sólo se evidencia a través de manifestaciones individuales. Cierto es que una misma concepción del mundo constituye el lazo más resistente que une al individuo con el grupo; así lo piensa Bouthoul, y aduce varios ejemplos esclarecedores[19]. Sin embargo, la concepción del mundo es una íntima convicción y no el asentimiento a un pacto entre varios individuos ni la participación en una tarea común; podría decirse que una persona tiene tales convicciones y que también las posee otra, y otra y otra… y así sucesivamente, pero no que esas personas hayan llegado mancomunadamente a ellas. En este sentido, la mentalidad social no es otra cosa que la confluencia que se produce en los asentimientos

[17] Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 1996; prólogo: "La cuestión de la ipseidad", págs. xi-xl.

[18] Sin mencionar el concepto de identificación, Carlos Castilla del Pino emplea una noción muy similar cuando habla de un *self*, es decir, de una imagen que el sujeto tiene de sí mismo en relación con las áreas en que se estructura la arquitectura sentimental del individuo (*Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Tusquets, 2000).

[19] "Robinsón pudo vivir veintiocho años en su isla desierta, pero su mentalidad no sufrió variación alguna y nunca dejó de poseer las creencias, los pensamientos y las preocupaciones del inglés medio de aquella época. Ni el alejamiento ni el exilio bastan para cambiar la mentalidad, ni siquiera al cabo de varias generaciones. Ya era así en las más alejadas colonias griegas de la Antigüedad, como en nuestros días sucede con los grupos europeos establecidos en China" (*Las mentalidades*, págs. 31-32).

de los individuos, en los de cada cual por sí; y precisamente por ello es tan intensamente cohesiva que otorga su peculiar carácter a un grupo o a toda una época. Esa "mentalidad social" se produce por la confluencia de un poso de ideas y creencias compartidas por muchos; se trata, en palabras de Charles Taylor de una conciencia que se sostiene en común, mientras que cada uno coparticipa por su propia cuenta[20]. Y, como el propio Taylor señala, el vigor de tal conciencia común es tanto mayor cuanto mayor alcance adquiere el desarrollo de la conciencia de los individuos particulares.

De hecho, las concepciones del mundo se realizan en el actuar humano de maneras diferentes y hasta aparentemente contradictorias. Los hombres toman postura afirmando, negando o cuestionando, con numerosos matices en cada caso, la imagen del mundo o la escala de valores, tanto de uno mismo como las de los demás. Afirmar, negar o cuestionar no dejan de ser actitudes que solo se justifican en tanto que están dirigidas a un mismo objeto, por muy distinta que sea la perspectiva desde la que se contempla, y emanan de un mismo núcleo fundamental: la vigencia de una concepción. La vigencia es el punto en que se tocan el lado individual y el lado social de las concepciones del mundo. La concepción tiene su génesis en la conciencia individual, aunque es en el espacio social donde se verifica su vigencia. Lo esencial de la vigencia no se limita al hecho de ser compartida por muchos individuos, sino que radica en materializarse en un universo de referencias comunes. Es precisamente la comunidad de esas referencias lo que constituye el grupo, y no a la inversa, lo cual puede formularse, si se prefiere, de esta otra manera: lo vigente es compartido porque descansa sobre un mundo de referencia común, pero no descansa sobre un mundo de referencias comunes por el hecho de ser compartido. Por eso, como apunta Taylor, las vigencias son en buena medida ajenas al consenso. Pueden consensuarse, para ciertos fines, distintas áreas de la actividad humana; si el consenso se rompe, se rompe también el vínculo entre los miembros del grupo. Sin embargo, las vigencias sociales y culturales subsisten a la falta de consenso porque se edifican sobre representaciones que se consideran válidas *per se*. En las vigencias, los significados tienen mayor poder de integración que los propósitos de los individuos; en el pacto, en cambio, son las aspiraciones de los individuos las que prevalecen sobre los significados. La vigencia mantiene la significación común de lo que se vive de manera muy diferente, y a ella se llega, no por acuerdo o pacto, sino por abstracción, integrando en un todo los elementos comunes de las diferentes representaciones y valoraciones. En este sentido, la propuesta que aquí se expone es opuesta a la de Goldmann, pues no parece fácilmente aceptable que la conciencia individual sea encarnación de una conciencia social, sino más bien el modo de integración de lo individual en lo social.

[20] Charles Taylor, *La libertad de los modernos*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005, pág. 174.

5. Características de las concepciones del mundo

5.1. Totalidad sistemática

Una concepción del mundo se distingue por tres propiedades específicas, que se explican a continuación: totalidad, operatividad y mutabilidad. Se entiende aquí por *totalidad* el hecho de que nada, ningún hecho por mínimo que sea, queda al margen de la concepción. En este sentido, se ha de aclarar que la palabra *mundo* se refiere a un todo que comprende no sólo el orden natural, sino un ordenamiento en que se integran, además de la naturaleza, la sociedad, el propio individuo y la divinidad. La *concepción del mundo* es la clave interpretativa a partir de la cual las cosas singulares cobran sentido en su relación con la totalidad de lo real, o, mejor dicho, de lo que se considera real, porque, como dice G. Bouthoul, "aquello que ignoramos no existe"[21]. Pero por la concepción del mundo no sólo cobran sentido las cosas singulares al ubicarse en la totalidad, sino que la misma totalidad cobra también sentido en relación con el yo, con el sujeto pensante y sintiente que la concibe.

La visión del mundo como totalidad confiere a las concepciones del mundo una estructuración sistemática en la que todos sus constituyentes se delimitan y condicionan mutuamente como un sistema "où tout se tient", según puso de manifiesto Saussure al postular su idea de los sistemas lingüísticos: cada elemento adquiere valor no solo por su propio contenido, sino también por su relación con los demás elementos del sistema. El conocimiento de lo particular, como advirtió Pascal, descansa sobre el lugar que le corresponde en el sistema y, a la inversa, el de lo general, el del sistema, sobre el de los datos particulares:

> Donc, toutes choses étant causées et causantes, aidées et aidantes, médiates et immédiates, et toutes s'entretenant par un lien naturel et insensible qui lie les plus éloignées et les plus différentes, je tiens impossible de connaître les parties sans connaître le tout, non plus que de connaître le tout sans connaître particulièrement les parties (Pensées, § 72).

Al mismo tiempo, la totalidad del sistema cobra sentido por su ajuste a las necesidades humanas de los sujetos que sustentan la concepción. Por distintas que puedan ser las concepciones del mundo, todas son perfectas en ese doble sentido de constituir un todo sin fisuras y de ajustarse a la posición vital de los individuos.

La sistematicidad de las concepciones del mundo no deja de dar lugar a conflictos en la existencia particular de cada hombre. En la experiencia diaria, un hecho, un mero detalle, puede convertirse en algo problemático en una situación dada y no presentar ningún aspecto conflictivo en otra, pero esa problematicidad solo puede advertirse en relación con la concepción total que sirve de modelo explicativo a la experiencia particular. Así,

[21] Gaston Bouthoul, *Las mentalidades*, Barcelona, Oikos-Tau, 1970, pág. 32.

un eclipse de sol en 2005 tiene la consideración de curiosidad o rareza que se aprovecha incluso comercialmente; mil años antes se hubiera considerado de manera muy distinta. De la misma manera, tiempo atrás se tenía por una falta de respeto a la consideración del otro no descubrir la cabeza en su presencia en el momento del saludo, en tanto que ese mismo gesto es prácticamente irrelevante en la actualidad.

Pocas veces se encarna de modo explícito esa sistematicidad de las concepciones del mundo. "Cada hombre penetra, en cierto modo, todo el cosmos de las concepciones del mundo –dice Jaspers–, pero su naturaleza puede irradiar con mayor claridad en zonas aisladas de ese cosmos, mientras que en otros apenas si es visible"[22]. La sistematicidad de la concepción opera como un potencial que, por definición, no se actualiza en su totalidad, sino parcialmente, en cada hombre y en cada ocasión. Solo erróneamente podrían considerarse las doctrinas filosóficas o las descripciones científicas como aprehensiones "objetivas" de las concepciones del mundo. En las obras científicas y filosóficas se da cuenta, a lo sumo, de uno de los constituyentes de las concepciones: la imagen del mundo. Pero queda fuera de su radio de acción lo que las concepciones tienen de núcleo vivencial, dinámico y en permanente reconstrucción al calor del contacto con la realidad viva de cada día. El corazón sistemático de la totalidad de la concepción opera en cada acto humano como estrato fundamental en el que halla consistencia lo particular.

5.2. La representación del mundo en la obra artística

5.2.1. La representación como reflejo y como elaboración

En la creación artística las cosas no son distintas: la existencia de conflicto viene determinada por la falta de sintonía entre lo particular y la totalidad. Y la problematización del mundo es la que impone que se cultiven determinados asuntos y motivos, y no otros, en una época determinada.

Considerada como representación, la obra artística implica un qué (el objeto representado), un cómo (el modo de categorizar el objeto representado) y un para qué (la actitud del que representa). Las obras artísticas nacen al calor de unas circunstancias originadas en el aquí y el ahora de su creador. Admitido esto, forzoso es reconocer que el entorno cultural del artista desempeña un importante papel en la creación, pero es también forzoso admitir que ese papel se conjuga con la aportación personal e ineludible del propio artista. Así pues, la obra artística se origina, en parte, en la presión que el entorno (y más específicamente el medio social) ejerce sobre el autor, y su contenido, en varios niveles, se relaciona con el medio al que debe parte de su ser.

En un primer nivel, la obra puede considerarse reflejo de la sociedad y del tiempo que la propició, pues en ella incluso se detallan hechos y circunstancias concretas en las que se identifica un trasfondo histórico; se trata, en líneas generales, del concepto de representación mimética desarrollado por la estética aristotélica. Este primer nivel se queda

[22] Karl Jaspers, *Psicología de las concepciones del mundo*, Madrid, Gredos, 1967, pág. 40.

en el de la representación del objeto como tal objeto y se asienta en la convicción de que existe una relación "objetiva" entre la cosa real y la imagen artística.

Pero, en un segundo nivel, la obra artística refleja también las ideas, inquietudes, temores, sistema de valores, etc. del hombre que la creó, es decir, refleja la *concepción del mundo* de su autor. En tanto que totalidad sistemática, las concepciones del mundo obedecen a una lógica y un rigor que les son propios; y en tanto que representaciones, se reducen a mitos, ideas o conceptos, es decir, a formas de aprehensión de la realidad. Y al aprehender, el creador proyecta sobre el objeto particular el significado de la totalidad desde la que lo capta, es decir, lo categoriza subsumiendo lo singular en lo sistemático. En este sentido, hay que ser precavidos ante la exactitud del reflejo que en la obra de arte se recoge de su tiempo: la concepción del mundo del autor opera como un filtro deformador que conforma el objeto representado acomodándolo al sistema categorial del artista. Y, en tanto en cuanto entran en juego esas categorías, de una u otra manera en la representación entra en juego también la totalidad del sistema. Resulta ocioso, por obvio, reiterar que los artistas, y sus obras, no retratan con toda fidelidad el mundo en que se desenvuelven, sino la imagen que de él se forjan, aunque no siempre se tiene en cuenta cómo la totalidad (el sistema) llega a determinar la singularidad del objeto.

5.2.2. La representación en tres obras pictóricas

Tres obras plásticas pueden servirnos para ilustrar lo que se viene diciendo. En un manuscrito del siglo XIII puede verse la imagen de tres hombres coronados ante una mujer sentada que sostiene en sus brazos a un niño. Uno de ellos, arrodillado, alarga los brazos con gesto de ofrecer al niño, cuya cabeza aparece rodeada de aureola, un pequeño cuenco, al que el muchacho alarga la mano derecha cerrada, excepto los dedos índice y corazón, que aparecen extendidos, mientras que la madre, también con la cabeza nimbada, y los otros dos coronados, que portan sendos vasos, contemplan la escena. En una tabla cuatrocentista, puede contemplarse aproximadamente lo mismo, aunque con algunas diferencias: junto a la mujer aparece un hombre barbado con nimbo, al igual que el hombre arrodillado y los dos coronados que están en pie, y en segundo plano aparecen también otros espectadores, un buey y un asno. Y aun puede verse también en un lienzo del siglo XVII, en el que han desaparecido los espectadores y ninguno de los personajes aparece ya con nimbo.

Al margen de diferencias, las tres imágenes constituyen representaciones particulares de una misma categoría cultural, la adoración de los Reyes Magos. Las tres obras, que se reproducen a continuación, existen: se trata de una iluminación del salterio de Ingeburge, y de sendos cuadros de Gentile da Fabriano y Diego Velázquez.

Como representación de objetos particulares, las tres obras son susceptibles de considerarse reflejo del mundo en el que nacen, independientemente de que se trate de una escena idealizada: los ropajes, los gestos, y tal vez la fisonomía de alguno de los personajes puedan considerarse reflejo "objetivo" de la realidad. Sin embargo, la información

La adoración de los Reyes Magos en el Salterio de Ingeburge

La adoración de los Reyes Magos, por Gentile da Fabriano

La adoración de los Reyes Magos, por Velázquez

particularizada que las imágenes nos ofrecen no es algo absoluto y evidente *per se*. Ya se ha aludido a que las tres pertenecen a una misma categoría cultural perteneciente al mundo cristiano. Además de eso, la percepción del hombre que alienta en los artistas también está representada en estas obras. Si se presta atención a las figuras del salterio y de Fabriano se advertirá que en el significado de estas predomina lo cultural sobre lo individual: la corona y el nimbo otorgan significado a cada personaje. Los artistas se han servido de estos atributos para señalar el papel de cada uno en el conjunto de la obra y para destacar su significado cultural (la majestad o la santidad). Esos atributos, con la leve excepción de los recipientes que llevan los reyes, están ausentes en el cuadro de Velázquez. Si, por otra parte, se fija la atención en la particular fisonomía de cada personaje, salta a la vista que la adoración medieval pasa por alto las diferencias entre los caracteres faciales distintivos: los rostros de los tres reyes son prácticamente iguales; en el cuadro de Gentile da Fabriano sí están diferenciados pero, al igual que los del salterio, difícilmente podrían identificarse con los rasgos faciales de una persona real. Las diferencias con las figuras de Velázquez son ostensibles; aquí cada uno de los rostros está perfectamente distinguido de los demás e, independientemente de que correspondan a retratos reales, responden a los caracteres faciales de individuos reales.

Estas diferencias no son inmotivadas. El anónimo pintor del salterio, Gentile da Fabriano y Velázquez están, por igual, inmersos en un mundo real; ahora bien, las obras testimonian que no es igualmente pertinente la información que obtienen del mundo real, aunque este les suministre aproximadamente los mismos datos. En las dos primeras representaciones, la figura humana está dominada por significados culturales, colectivos, a los que se subordina la individualidad; en Velázquez, a la inversa, las figuras son intensamente individuales, y lo colectivo parece pasar a un segundo plano. En los tres casos se ha plasmado un episodio de la historia sagrada; sin embargo, mientras que los dos primeros subrayan la atemporalidad de la escena, el último la muestra como un acontecimiento inmerso en el fluir temporal. El salterio y Fabriano tratan de concretar algo que está más allá de las limitaciones humanas, por eso prestan poca atención al individuo; para ellos la singularidad del hombre no es un valor al que haya de prestarse demasiada atención: lo esencial es la sacralidad de la escena. Para Velázquez la individualidad es un valor que cuenta y lo esencial es la humanidad del momento; Velázquez humaniza lo sagrado, no para restarle valor –el valor cultural que se concede a lo sagrado–, sino para hacer manifiesta su presencia en la vida del hombre. Los tres artistas han elegido un mismo tema, muy enraizado en la tradición cultural cristiana y esa elección tiene un valor, probablemente limitado por la ocasión; piénsese que estos artistas podrían haber ejecutado sus obras por encargo de otras personas, las cuales podrían haber impuesto a cada artista el tema general de su obra. Pero es altamente improbable que se le impusiera al artista el tratamiento concreto que habría de dar a las figuras; ese aspecto es una elección del propio autor y no viene condicionada ya por imposiciones externas sino por las convicciones propias del pintor, al hilo de las cuales elige también el modo de hacerlas plásticamente

perceptibles. El valor del individuo es una categoría ineludible para el hombre moderno, y Velázquez lo hace patente singularizando cada uno de sus personajes; la individualidad no cuenta como valor en la adoración de Ingeburge y apenas apunta en la de Gentile da Fabriano. El ojo del pintor percibe, físicamente, de la misma manera en el siglo XIII, en el XV y en el XVII; pero a la ejecución de la obra no pasa la totalidad de lo percibido, sino únicamente lo que tiene un valor significativo, y resulta evidente que ese valor no es el mismo en cada una de esas tres épocas. No se trata de una cuestión simplemente técnica; el iluminador del salterio jamás podría haber ejecutado el cuadro de Velázquez aun cuando sus cualidades para la ejecución fueran iguales, o incluso superiores, a las del pintor sevillano; y no podría hacerlo porque sus categorías mentales son muy diferentes: el uno aprecia aspectos irrelevantes para el otro y a la inversa. Las técnicas artísticas, como los significantes, no dejan de ser medios empleados al servicio de un fin, el significado: las técnicas nacen, se desarrollan o se abandonan para hacer patente lo que se percibe como significativamente pertinente.

5.2.3. Representación y actitud

La conciencia del estar en el mundo se plasma también en una actitud ante él, en una toma de postura del artista ante su entorno. De acuerdo con las funciones que en el hablar distingue K. Bühler, la obra artística, como todo acto de expresión, puede considerarse símbolo en virtud de la representación de objetos, da cumplimiento a una función sintomática en virtud de su dependencia de la voluntad del creador, y se constituye en señal por su apelación a un receptor. En los apartados anteriores se ha visto cómo, mediante la elección de tema, el artista llama la atención sobre un objeto, sobre un elemento del mundo que, por las razones que sea, se hace relevante en la conciencia de quien le da forma artística; y cómo ese objeto se conforma al ser subsumido en unas categorías mentales y culturales. En esa labor se lleva a cabo una acción que, como toda acción, responde a un para qué. La actitud del artista no está, propiamente, en lo representado en la obra, sino en el sujeto que representa el mundo mediante su obra. Tiene que ver, pues, con las intenciones y finalidades del artista.

Pero las actitudes no son un añadido extraño injertado en la obra de arte, ya que necesitan de la representación artística para hacerse manifiestas, aunque no siempre se hallen explícitas en la obra. La actitud, la mayor parte de las veces, está implícita en la propia organización de la materia, en el hecho de mostrar un estado de cosas en el que se hace patente la existencia de una tensión: tensión entre lo que es y lo que debe ser, entre lo que se dice o se piensa y lo que se hace, entre la verdad y la mentira, entre lo que se tiene y aquello a lo que se aspira, entre lo contingente y lo absoluto, etc. Ese foco de tensión es síntoma de un conflicto de fuerzas en la conciencia del creador, quien lo hace patente en la obra de manera deliberada. El hecho mismo de otorgar relevancia a un objeto ya implica una actitud hacia ese objeto, al que se distingue de la masa informe de objetos no significativos; no hay menos implicación de actitudes en el hecho de organizar la obra

tejiendo una red de relaciones entre ese objeto y otros, revelándose así una trama significativa particular que muestra la conciencia del artista haciendo visible en la estructura de la obra la postura que el autor adopta ante el objeto en que fija su atención. Dicha toma de postura se materializa en tres tipos de actitudes fundamentales: el asentimiento del creador al estado de cosas que impera en su entorno, el rechazo más o menos vehemente, y la evasión ante la problemática que plantea el medio. El asentimiento viene a reafirmar la consistencia del mundo como totalidad significativa, el rechazo revela la existencia de alguna fisura en ella y la evasión, en primera instancia, una cierta negativa a tomar partido ante el sistema de las creencias y las ideas vigentes.

5.2.4. Personaje y autor

El caso de *Lazarillo de Tormes* nos ayudará a ilustrar lo dicho en el punto precedente. Publicado en 1554 sin el nombre de su autor, *Lazarillo de Tormes* es un relato, en primera persona, de las peripecias del protagonista. Al narrar sus experiencias, Lázaro lleva a cabo un acto de comunicación cuyo destinatario aparece textualizado con el tratamiento "Vuestra Merced":

> Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico, si su poder y deseo se conformaran. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso…

El Lázaro que escribe a "Vuestra Merced" es un adulto que trata de dar cuenta de lo que hay de verdad en ciertas murmuraciones que corren por Toledo sobre algunos indicios de que su mujer mantiene relaciones extraconyugales con el Arcipreste de San Salvador. En el mundo en que Lázaro escribe es moralmente incoherente la actitud del hombre sin honor, caso del marido complaciente con las infidelidades de su cónyuge. El pícaro que narra su vida da al acto de contarla un significado acorde con esos valores, pero ese significado no deja de ser una labor de encaje forzado, pues ante los ojos de "Vuestra Merced" Lázaro trata de disipar toda sombra de incoherencia en su postura y lo hace negando que el comportamiento de su mujer sea poco honroso para él. Lázaro no es un cornudo confeso ni considera admisible la infidelidad; sencillamente, niega que se haya producido y achaca la supuesta evidencia del caso a maledicencia y envidia de sus vecinos, suscitada por su "prosperidad" y por hallarse "en la cumbre de toda buena fortuna". El propósito del relato del personaje es mostrar a su destinatario que los hechos no menoscaban su honor. Pero la moral de "los buenos" (Lázaro se acoge a la máxima "arrímate a los buenos y serás uno dellos") es sobrevenida, abrazada por Lázaro cuando sus circunstancias materiales han mejorado de manera apreciable, gracias, entre otras cosas, a los favores del Arcipreste con quien se dice que se entiende su mujer. Convertido a la fe de los buenos, Lázaro actúa en consonancia con las creencias que dice tener, y para poner de relieve la congruencia de su proceder necesita reinventar su vida en no escasa

medida, dando sentido al pasado (los hechos) desde el presente (el advenimiento de una nueva concepción de las cosas).

El autor de *Lazarillo de Tormes* encaja el sentido de los acontecimientos en el marco de las creencias realmente profesadas por su personaje, radicalmente distintas de las que confiesa tener cuando escribe el caso. Aquellas, las profesadas, se revelan en sus actos; estas, las confesadas, cobran forma en su discurso. El autor estructura la obra de tal modo que muestra a un Lazarillo bien avisado, desde niño, de hasta qué punto es capaz de mentir una persona (el ciego, el cura de Maqueda, el buldero, etc.) en beneficio propio; por otra parte, el curso de su vida lo convierte en un personaje bien experimentado en hacer uso de ese conocimiento para enfrentarse a los acontecimientos. Junto al joven Lázaro, muestra también el autor a un adulto que, al menos a primera vista, se niega a ahondar en el conocimiento y a actuar de acuerdo con la experiencia adquirida en lo relacionado con la posible infidelidad de su esposa. Sin embargo, no hay incoherencia en el comportamiento del personaje; niño o adulto, Lázaro obra acomodándose a las circunstancias para tratar de sacar el provecho que puede. La coherencia moral que afirma poseer el personaje en el momento de contar su vida no deja de ser una estrategia acomodaticia, un autoengañarse para justificar su inacción y conservar la protección del arcipreste de San Salvador: proclamando con tan fácil credulidad su decencia, Lázaro llega a convertirse en un hombre indigno por haber renunciado a ejercer las probadas dotes de observación que lo habían caracterizado hasta ese momento, hasta el momento en que pudiera haberse visto comprometido en caso de dar algún crédito a los rumores sobre la decencia de su esposa. La voluntaria ignorancia es una acción estratégica perfectamente congruente con la concepción de la vida que Lázaro ha mostrado en sus actos y radicalmente incongruente con la confesada en sus palabras. Para el autor, los actos de Lázaro –y el interesado relato de su vida es uno más entre ellos, probablemente el más revelador– hablan por sí solos y, a pesar de lo que Lázaro se esfuerza en transmitir a su destinatario, muestran un sentido constante no alterado por las mudanzas de la fortuna, en las que el personaje trata de escudarse no pocas veces.

La voz del autor no se halla en la obra, ha desaparecido tras ella. No es legítimo, sin embargo, afirmar que está ausente por completo. Si no como voz diferenciada, el autor está presente como principio organizador de la totalidad de la obra. Dejando hablar a Lázaro exclusivamente, convierte la narración del pícaro en objeto de su propia creación, de la misma manera que Lázaro convierte su propia vida en objeto de su relato. El auténtico tema de la novela no es la vida de Lázaro de Tormes, sino lo que Lázaro dice a otra persona en un instante preciso de su vida para justificar el presente desde el pasado. No carece de interés la peripecia vital de Lázaro, desde luego, pero al pleno sentido de la obra solo se llega teniendo en cuenta que es Lázaro quien la cuenta y que lo hace en unas circunstancias muy bien determinadas, con toda intención, por el creador. Uno es el mensaje que transmite Lázaro y otro, muy distinto, el de su autor y el no diferenciarlos suficientemente es uno de los errores más frecuentes en la crítica. Si nos preguntamos

ahora cuál es la actitud del autor hacia el personaje, hemos de plantearnos antes cómo se plasma en la novela y para ello es preciso poner orden en los indicios que el creador ha dejado de su presencia. Y esos no son otros que mostrar la falta de correspondencia entre la moral que el personaje dice profesar cuando escribe su vida y la moral que realmente revelan sus actos de modo constante a lo largo de la obra (incluido el acto de escribir). El autor no se pronuncia expresamente sobre el comportamiento del personaje porque ese comportamiento es en sí suficientemente significativo; en cierto modo ya es pronunciarse haber estructurado la materia de su obra como lo ha hecho. El mostrar la incoherencia moral del personaje es signo suficiente de que el autor mira desde la distancia un comportamiento en el que media un abismo entre el significado de la palabra y el de la acción.

5.3. Operatividad

Por la concepción del mundo el hombre cobra conciencia del lugar que ocupa en relación con las cosas, en relación con los otros hombres y hasta consigo mismo; de ella nace la noción de la propia identidad y de los límites de esta. Y desde ella, desde la conciencia de quien se es y del valor que se otorga a lo que rodea a uno mismo, se actúa.

5.3.1. La acción

El hombre no interviene en el mundo siguiendo un criterio arbitrario o guiado por necesidades meramente naturales, sino, ante todo, por necesidades "culturales" que se determinan por la escala de los valores que, implícita o explícitamente, está recogida en su concepción[23]. Para Goldmann, la concepción del mundo no es un dato empírico inmediato, pero influye, se manifiesta en el plano empírico. Tampoco se trataría de un ente puramente especulativo, sino del estrato básico a partir del cual el individuo se sitúa en la realidad. Lejos de ser un ente artificial, la concepción del mundo determina la vida individual y la social en sus aspectos más concretos:

> Las creencias –dice Ortega y Gasset– constituyen la base de nuestra vida, el terreno sobre que acontece. Porque ellas nos ponen delante lo que para nosotros es la realidad misma. Toda nuestra conducta, incluso la intelectual, depende de cuál sea el sistema de nuestras creencias auténticas. En ellas "vivimos, nos movemos y somos". Por lo mismo, no solemos tener conciencia expresa de ellas, no las pensamos, sino que actúan latentes, como implicaciones de cuanto expresamente hacemos o pensamos. (*Ideas y creencias*, pág. 22).

La coherencia del comportamiento humano viene dada por una lógica de orden práctico subyacente en los actos humanos. La acción, como dice Ricoeur, constituye una red

[23] Eso no excluye que la concepción del mundo pueda influir hasta en las reacciones fisiológicas del organismo: piénsese, por ejemplo, en la aversión de judíos y musulmanes por la carne de cerdo, su ingestión, según Bouthoul, provoca "perturbaciones parecidas a las del envenenamiento".

que conecta los actos del hombre con los motivos y con las intenciones del que actúa[24]. Elizabeth Anscombe ha analizado la estructura de la acción humana a la luz del silogismo práctico aristotélico[25], de donde nace la consideración de la acción como una especie de conclusión que se desprende de dos premisas: el deseo y las creencias del agente. Las acciones son acontecimientos ejecutados deliberadamente por individuos que tienen creencias e intenciones, y la ejecución está precisamente causada por esas intenciones y creencias. Si, *mutatis mutandis*, consideramos lo que Anscombe llama *creencias* como un sistema de creaciones mentales análogo a lo que aquí viene llamándose *concepción del mundo*, se podrá perfilar con cierta precisión el alcance de las concepciones en la acción del hombre. La intención no es solo una fuerza que impulsa a obrar, sino que también forma parte de la acción misma y le otorga sentido. La concepción del mundo (o las creencias), en último extremo, explica el sentido del actuar, el porqué del hacer, "en el sentido de hacer claro, argumentar, legitimar" (Ricoeur, *El discurso de la acción*, pág. 53). La intención da cuenta del impulso personal; la concepción del mundo es el marco de referencia en el que cobran significado las acciones, el trasfondo que hace congruentes esos impulsos y los actos ejecutados a instancias de ellos. Compárense, como ejemplo, el significado de la acción de dos personas que dan la vida por sus creencias: una en la arena del circo romano; otra, haciendo estallar un explosivo pegado a su cuerpo en un lugar concurrido. Lejos de tratarse de actos arbitrarios, están bien enraizados en sus respectivas concepciones del mundo, por muy diferentes que estas sean entre sí. Tan congruente es la acción del traidor como la de la persona leal; sus correspondientes actos (la traición o la lealtad) están motivados por una distinta asunción de los valores, pero no dejan de tener sentido por referencia a una misma concepción, como confirmación o como negación de ella. En el caso de que esas mismas acciones dejaran de ser percibidas como lealtad o traición es claro que habría dejado de tener efectividad el marco significativo en el que cobraban sentido.

5.3.2. La creación como acción

La creación artística es, no menos que las demás acciones humanas, un acto motivado por impulsos intencionales congruentes con el sustrato de la concepción del mundo. El artista es un agente y, como tal, se enfrenta a sucesivas elecciones en el acto de crear: hacer frente a no hacer, hacer con unos fines frente a otros fines, con unos medios frente a otros medios.

Al hacer, el artista objetiva en la obra un impulso que no hubiera tenido otro modo de realidad que la vivencia interna si hubiera optado por la inacción. Al proyectar su vivencia sobre una realidad material, la obra, el artista no renuncia a lo interno, sino que, encarnándolo en algo sensible, lo salva de la virtualidad y la fugacidad. Como los otros

[24] Paul Ricoeur, *El discurso de la acción*, Madrid, Cátedra, 1988.
[25] G. E. M. Anscombe, *Intención*, Barcelona, Paidós, 1991, págs. 109-117.

actos humanos, el acto de creación hace patente lo que tiene valor para quien lo lleva a cabo. Su resultado, la obra materializada, se inserta en el mundo de las cosas tangibles en el que adquiere una posición determinada por la de las otras cosas también tangibles.

Pero la obra de arte es un hecho tangible, un objeto, que pertenece a la categoría de los hechos simbólicos: si como objeto es un hecho, el ser objeto simbólico lo pone en relación con un acto, con algo que va más allá del mero hecho, de modo similar a como en la sinécdoque la presencia de la parte hace evocar la del todo con el que se relaciona. La estatura de una persona es un hecho y hechos son también una mirada o un poema; sin embargo, entre la estatura de alguien, su mirada y su poema hay diferencias fundamentales. La estatura agota su sentido en el hecho mismo; la estatura no es vehículo para la expresión de nada; es cierto que la estatura de una persona puede aportar a un observador información sobre la salud o la alimentación de esa persona, pero la estatura es una propiedad suya y no un objeto creado para transmitir deliberadamente esa información, cuya fuente no es un sujeto, sino el mismo objeto: la persona no controla el flujo de información que se produce entre el objeto y el observador. La mirada y el poema son objetos de distinta clase que la estatura. Una mirada puede transmitir interés o apatía, amor o desprecio, entre otras cosas; aunque lo que en la mirada hay de amor o de desprecio lo pone el sujeto que mira, independientemente de que sea el observador quien asocia la mirada-objeto con esa otra información (amor o desamor) que percibe en ella, y es el sujeto el que puede hacer cambiar su forma de mirar para que el observador infiera que tras esos ojos hay otra información. La mirada-objeto, la que ve el observador, es encarnación del proceso que se produce en el interior del que mira, imperceptible si el sujeto no le da forma.

Es evidente que no podemos hacer variar nuestra estatura a voluntad como sí podemos variar la mirada; aun así, no podemos dejar de mirar ni evitar que nuestra mirada trasluzca nuestras emociones, aunque no miremos únicamente para que las emociones se dejen ver en nuestros ojos. Con otras palabras, podemos dotar a nuestra mirada de una dimensión expresiva, pero la expresividad no es la única función del mirar. El caso del poema es todavía distinto. En el mundo empírico, el poema es un hecho, como nuestra estatura o nuestra mirada, como la lluvia o una piedra. Pero el poema, no es un hecho natural como la lluvia o la piedra y, en cierto modo, nuestra estatura, ni es tampoco un hecho que, como la mirada, pueda llegar a tener –según la ocasión– unos matices expresivos adheridos: el poema es, invariablemente, expresión o no es nada, deja de ser poema. A quien se sienta amenazado o embarazado por nuestra mirada podemos mirarlo de otra manera para disipar sus sensaciones y, en tal caso, hacemos variar la naturaleza de la mirada; sin embargo, no puede cambiarse la naturaleza del poema sin que ese objeto deje de ser poema. Pertenece este a otra clase de objetos cuya función exclusiva es la del símbolo, es decir, remitir de manera necesaria a algo que no es el propio objeto.

El arte y el lenguaje pertenecen a esta misma categoría, aunque no pueden reducirse uno a otro, ni siquiera en el caso del poema, obra artística que se realiza en formas

lingüísticas. Tanto el lenguaje como el arte o la ciencia hallan su razón de ser en la representación de realidades. Pero el acto de la representación se lleva a cabo de manera distinta y hasta opuesta. Los significados lingüísticos operan, como la ciencia, por abstracción; el significado artístico, por el contrario, es un proceso de concreción. El significado de "pirámide", por ejemplo, se conforma en unos rasgos que son comunes a todos los objetos susceptibles de ser designados mediante este nombre. En el caso de la ciencia el valor abstracto de los símbolos es más intenso: el triángulo es un ente puramente ideal y la fórmula ($a + b$ = c) expresa solamente relaciones.

Es cierto que en el hablar se pone en movimiento la maquinaria sistemática de la lengua para designar una pirámide concreta: "esa pirámide" o "aquella pirámide", donde las palabras "esa" y "aquella" delimitan el valor designativo del nombre. Y, de la misma manera, al aplicar los conceptos científicos tal superficie triangular tiene unas dimensiones determinadas y las relaciones contenidas en la fórmula se concretan en unas cantidades (*8 + 4 = 12*). Tanto en el hablar como en la ciencia, lo concreto y singular cobra significado por la actualización de lo abstracto y universal. La noción de "pirámide" y de triángulo preceden a sus respectivas actualizaciones.

Sin embargo, en el poema no sucede lo mismo. El poema no debe su significado al significado de las palabras de que se compone. El significado lingüístico no es más que la materia de la obra poética. El significado poético remite a una intuición singular, que, por definición, no puede tener más que una expresión concreta, no repetible ni modificable[26]. Esa intuición única puede identificarse como concreción de una aspiración universal; sería el caso, por ejemplo, de los elevados sentimientos que el poeta haya plasmado en una obra, sentimientos que se dan en todos los hombres de manera más o menos difusa; esa participación de lo universal solo se da en la intuición, no obstante el poema no es solo intuición: el hecho de que la intuición esté conformada en la expresión es tan indispensable como la intuición misma. Por eso el texto poético es una entidad cerrada que no admite reformulación verbal, como sí la admite el uso instrumental del lenguaje. En la conversación corriente tanto da pronunciar las palabras "Voy a Madrid a ver la exposición" como "Me dirijo a la capital de España para visitar la exposición". Pero las cosas serían distintas si se modificase el texto de la primera de las *Rimas* de Bécquer:

> Yo sé un himno gigante y extraño
> que anuncia en la noche del alma una aurora,
> y estas páginas son de ese himno
> cadencias que el aire dilata en las sombras.

[26] Un poema, ciertamente, puede relacionarse con una tradición temática y retórica y, en tal sentido, puede tener la misma consideración que un ejemplar de una especie; pero este es un punto de vista ajeno al arte de la poesía. Puede este ser el punto de vista del historiador o del crítico, aunque difícilmente será el del creador, si es auténtico creador y no simple imitador. La génesis del poema no puede estar sino en la conciencia del hombre que crea.

No sería admisible modificar las palabras del poeta de esta manera, por ejemplo:

> Yo sé un himno extraño y gigante
> que anuncia una aurora en la noche del alma,
> y estas páginas son de ese himno
> cadencias que el aire en las sombras dilata.

Si se tratara de reproducir estos textos en estilo indirecto, el resultado también sería bien distinto. Este modo de reproducción puede admitirse sin reparo en el primer caso ("Dijo que iba a Madrid a ver la exposición"), pero no en el segundo ("Bécquer dijo que sabía un himno gigante y extraño…"). En la conversación, díganse unas u otras palabras se llevaría a cabo el mismo acto y como tal acto es reproducible, narrable. El texto poético, en cambio, se desvirtúa aunque en la versión manipulada se mantengan la medida de los versos y la disposición de la rima, y, además, no es reproducible. En este caso no se puede afirmar que se está realizando el mismo acto. En la conversación se lleva a cabo un acto que consiste en decir cosas mediante las palabras: la palabra no vale ahí sino como sustituto de la cosa; en cambio, en el poema la palabra se manifiesta como palabra. En la comunicación convencional el acto de comunicarse se articula en varios actos de hablar; mientras que la obra artística es un solo acto que no puede descomponerse en partes.

Al recorrer el camino que va del objeto simbólico a aquello que simboliza, el arte y el lenguaje siguen direcciones opuestas. La creación artística conforma lo universal en lo particular, mientras que el acto lingüístico da forma a lo particular mediante lo abstracto y universal. Con otras palabras, lo abstracto y lo concreto son uno y lo mismo en la creación artística, se funden lo uno en lo otro; pero en los actos de lenguaje están jerárquicamente estructurados.

5.3.3. Sentido de la acción

Al materializarse, la obra artística no solo se convierte en un hecho o en un objeto que forma parte del mundo tangible, sino que revela también una voluntad de intervención en ese mundo, intervención que no se produciría sin la previa encarnación a que nos referíamos en el apartado anterior. Que exista voluntad de intervención no quiere decir que esa intervención tenga consecuencias efectivas sobre las cosas, sino que la obra, nacida en una situación dada de la cual no formaba parte antes de ser creada, postula su propia existencia como algo relevante en esa situación. Lo dicho podría esquematizarse así:

SITUACIÓN A + OBRA = SITUACIÓN B

En una situación dada (A), el hombre, como ya se ha dicho, interpreta el mundo y se interpreta a sí mismo desde las claves que le ofrece su concepción del mundo. Los hechos y las experiencias humanas se acomodan (o dejan de hacerlo) al marco interpretativo

general. Si la acomodación entre la experiencia singular y el marco general no se produce, surge una incoherencia; pero en la andadura vital, es de capital importancia asegurar la coherencia del comportamiento propio y, en último término, el artista trata de salvar mediante la acción creadora (cuyo resultado es la obra) esa falta de ajuste entre la experiencia y la concepción. El equilibrio de fuerzas de la situación previa a la creación se cuestiona en el acto de crear y al poner en circulación la nueva obra creada se desplaza, en mayor o menor medida, ese punto de equilibrio hasta que se estabiliza en una nueva situación (B).

No ha de entenderse que con esto se produce una modificación efectiva del mundo, del entorno que rodea a la creación, aun cuando no se excluye que pueda ser así; ha de entenderse más bien que lo que se transforma es la relación entre el sujeto y el mundo, que el sujeto se sitúa de un modo nuevo en ese mundo y que con ello deja a salvo su papel en él.

Tampoco puede reducirse esto a la repercusión que pueda alcanzar la obra publicada; un soneto, una partitura o un lienzo no difundidos revelan la misma voluntad de intervención que el soneto publicado, la partitura estrenada o el cuadro colgado en la exposición. La situación que la creación modifica no es ajena a la situación de su creador. Garcilaso de la Vega no escribió sus obras para que Fernando de Herrera lo convirtiera en un clásico con su monumental edición anotada; cuando Garcilaso escribió los sonetos y églogas que jamás llegó a publicar estaba interviniendo en un ámbito del que formaban parte, ante todo, su propio estado anímico y, a lo sumo, las personas de su más íntima confianza. Tampoco puede reducirse a la habitual dualidad entre enseñar y deleitar que se atribuye a las obras artísticas. Enseñar o deleitar se refieren al efecto que la obra puede causar en el receptor, no a la auténtica finalidad del artista.

La obra se pliega a los designios del artista. En ella se realiza (y en ella se testifica) una rectificación en la incardinación del artista en su mundo. En la situación de partida, el hombre, antes de producir su obra, tiene conciencia de que su posición en el orden del mundo concebido es una posición determinada. Cuando esa inserción del yo en el mundo resulta perturbada surge la conciencia del caos. La incoherencia y la inestabilidad se convierten en acicate, en impulso expresivo que, encarnado en la obra, rehace la posición del creador respecto de las cosas. No es un simple devolverlo a la posición perdida, sino más bien instaurarlo en una nueva posición vital. Para eso nace la obra, para conjurar el caos, para buscar la prevalencia de lo incondicionado sobre lo relativo. Tiene razón Heidegger cuando afirma que la esencia del arte es la manifestación de la verdad[27], pero no de una verdad parcial que afecta a las cosas particulares, no de una verdad mimética, sino de la verdad radical de ser hombre en el mundo. La obra de arte, la verdadera obra de arte, es

[27] Martin Heidegger, *Arte y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1999; segunda reimpresión en España.

el punto en que confluyen el caos y el orden, el desconcierto y el anhelo de certeza, la revelación del mundo como lucha entre lo informe y lo armónico.

5.4. Mutabilidad

Al igual que las circunstancias económicas y sociales, o de cualquier otra índole, las concepciones del mundo están sujetas a variación histórica, pero de distinta manera. Los cambios históricos, a veces, se precipitan, se suceden vertiginosamente y hacen cobrar concreción a situaciones distintas, objetivamente distintas.

Las concepciones del mundo se ponen a prueba constantemente en la vida diaria. El hombre, como se ha dicho, interpreta el mundo y se interpreta a sí mismo desde las claves que le ofrece su concepción del mundo. Los hechos y las experiencias humanas se acomodan (o dejan de hacerlo) al marco interpretativo general. Si la acomodación entre la experiencia singular y el marco general no se produce, se revela la incoherencia; pero en la andadura vital, es de capital importancia asegurar la coherencia del comportamiento propio y, en último término, el hombre trata de salvar, mediante la acción, esa falta de ajuste entre la experiencia y la concepción.

Se puede actuar sobre el mundo o sobre uno mismo: sobre el mundo, tratando de acomodarlo a la concepción adquirida; sobre uno mismo, tratando de acomodar la concepción a la experiencia. Por no salir del mundo de la ficción, puede recordarse, como ejemplo del primer caso, al Guillermo de Baskerville de *El nombre de la rosa*; Baskerville actúa tratando de modificar el mundo (de hacer patente el incógnito sentido de unos asesinatos) para probar el vigor de sus convicciones. Como ejemplo del segundo, puede servir de ilustración el desengañado Cándido de Voltaire. Y si se ha de acudir a la historia, pueden contrastarse episodios revolucionarios (transformar las cosas para ajustarlas a la concepción) y episodios de conversión (transformar las creencias para dar sentido a las cosas). En rigor, solo el segundo caso es verdadero ejemplo de cambio en la concepción; el primero solo lo es en parte. Los fenómenos revolucionarios, en principio, no constituyen en sí un cambio de mentalidad. La transformación de la concepción es previa al desencadenamiento de la acción revolucionaria, pues presupone la mentalidad desde la que se actúa, y, en este sentido, no realiza la transformación previa sino que hace patente la sustitución de una concepción por otra y la confirmación de la vigencia social del nuevo modelo, lo cual puede, a su vez, constituir el germen de nuevos cambios mentales, como, por ejemplo, la conversión de los indiferentes al ideario revolucionario.

La mutabilidad de las concepciones del mundo tiene su porqué, pues, en estos dos factores principales, que pueden actuar conjuntamente o por separado: por una parte, la existencia de desajustes entre la propia concepción del mundo y el mundo real al que se esfuerza en dar sentido; por otra, el contacto con otras concepciones, el influjo de otros modelos culturales que se perciben como más aptos para dar cuenta de los cambios.

Cuando los desajustes se ocasionan por los cambios del mundo empírico, las concepciones del mundo, necesariamente desfasadas respecto del ritmo más acelerado con que

varía la realidad empírica, se modifican para englobar en sí las nuevas situaciones. Generalmente, estos cambios se producen como consecuencia de la irrupción traumática de un fenómeno con el que no se cuenta o cuyo alcance es superior al esperado. Piénsese, como ejemplo, en las consecuencias que la II Guerra Mundial tuvo en la mentalidad europea de la segunda mitad de la década de 1940 y en la de 1950, bien palpables en la literatura del momento. Pero también sucede a la inversa: el advenimiento de una nueva concepción es el que precipita los cambios en el mundo empírico. Estos cambios suelen vivirse en un ambiente optimista y confiado en el que el hombre se siente dueño del flujo de la historia, y a este respecto puede servir de ejemplo ilustrativo la época de la llamada revolución industrial del siglo XIX. En cualquiera de los dos casos, los cambios en las concepciones del mundo son signo de cambios históricos y, lo que acaso es más interesante para el historiador de la literatura y del arte, síntoma de variaciones de la sensibilidad, de la manera de percibir y valorar el mundo externo.

Desde la historia de las mentalidades se insiste en el diferente ritmo de variación entre la realidad histórica y las representaciones mentales. En su contribución a *L'Histoire et ses méthodes*, Georges Duby[28] señala que ciertas estructuras mentales ("Systèmes du monde et croyances, modèles de comportement") son particularmente resistentes ante el empuje de los cambios materiales y pueden tener vigencia durante siglos en ámbitos más o menos extensos. La negativa a aceptar la integración de los cambios objetivos revela insensibilidad hacia ellos, la primacía del modelo heredado sobre la experiencia. La validez que en la época medieval se concede al criterio de autoridad es muestra palpable de ello. La integración de los cambios externos en una nueva concepción pone de manifiesto, por el contrario, la primacía de la experiencia sobre la autoridad del modelo recibido. El distinto ritmo de variación no debe ocultar que los cambios en las concepciones del mundo se producen de una manera gradual, lo que da ocasión a la existencia simultánea, y siempre conflictiva, de matices altamente significativos relacionados con dos (o más) concepciones del mundo, tema del que se nutre abundantemente la creación literaria.

[28] Georges Duby, "Histoire des mentalités", en *L'Histoire et ses méthodes*, publicado bajo la dirección de Charles Samaran, París, Gallimard, 1961, págs. 937-966, y, de este mismo autor, "Historia social e ideología de las sociedades", en Le Goff y Nora (eds.), *Hacer la historia*, I, Barcelona, Laia, 1978, págs. 157-177.

3. Don Quijote y la modernidad

1. La modernidad

Es un lugar común en la crítica cervantina el calificar a don Quijote como la encarnación de un hombre que trata de resucitar, en el siglo XVII, un modo de vida propio de tiempos pretéritos; y no es menos común calificarlo de loco idealista que se estrella una y otra vez contra la insobornable realidad de la vida diaria. De ahí se llega indefectiblemente a la consideración de que el personaje cervantino está dominado por una cosmovisión que podría llamarse "conservadora". La insensatez del caballero, según quienes mantienen esta opinión, lo llevaría irremediablemente al fracaso por no saber adaptarse al curso de los tiempos. Esta visión de *Don Quijote de la Mancha* hunde sus raíces en el Romanticismo y, enriquecida con innumerables matices, no solo ha sobrevivido sino que ha ido ensanchándose hasta dominar casi por completo la interpretación de la novela de Cervantes en los comienzos del siglo XXI. La crítica de los siglos XIX y XX se ha acercado a la novela cervantina considerando que los presupuestos desde los que el hombre contemporáneo contempla el mundo son, sustancialmente, los mismos presupuestos sobre los que se edificaba la visión del mundo en época cervantina; de ahí se ha llegado, en esperable consecuencia, a imaginar en pugna con el mundo a un don Quijote moldeado de acuerdo con los rasgos propios de la conflictividad del hombre contemporáneo. Pero el conflicto entre hombre y mundo alrededor de 1600 adquiere unas dimensiones –y se plasma en unas formas– que siguen su propia lógica, ajenas a las que más tarde se desarrollaron en el arte europeo; y aunque las formas de ese conflicto planteado por Cervantes guarden algunas similitudes con manifestaciones más tardías, la raíz de esa semejanza está en el hecho de que las relaciones entre el individuo y el mundo en el que se desenvuelve ofrecen un cúmulo inagotable de problemas que parecen prolongarse indefinidamente en distintos tiempos y culturas.

Pero don Quijote no es un hombre romántico ni del siglo XXI, ni muestra las características de un personaje conservador, sino que está delineado por su autor como proyecto de un tiempo nuevo. En este capítulo se tratará de mostrar la lógica del conflictivo mundo de la novela cervantina desde la perspectiva del hombre del seiscientos y se fundará sobre

la idea de las *concepciones del mundo*, desarrollada en el capítulo anterior, pues la concepción del mundo es la herramienta que proporciona la clave desde la que el hombre –el hombre de cualquier época– cree, piensa, siente y actúa en la vida diaria.

El término *modernidad* es una palabra de sentidos diversos y hasta opuestos. Deriva del adjetivo *moderno*, que en tiempos de Sebastián de Covarrubias (1611) significaba "lo que nuevamente es hecho" para diferenciarlo de lo antiguo, sentido sustancialmente idéntico al que figura en las últimas ediciones del *Diccionario de la lengua española* de la RAE, ("perteneciente o relativo al tiempo de quien habla o a una época reciente"). Covarrubias y el diccionario académico reflejan el valor idiomático común de este adjetivo en español. Sin embargo, cuando la historiografía acuñó la expresión *edad moderna*, el adjetivo pasó a tener un valor específico, auténticamente terminológico, con el que se califica lo relacionado con la "época moderna", que abarca los siglos XVI, XVII y XVIII en líneas generales. De este sentido específico deriva el sustantivo *modernidad*, palabra que en los últimos años ha llegado a ponerse de moda en España con sentidos muy diferentes; por una parte designa la mentalidad de los tiempos modernos en el sentido historiográfico y por otra, cualquier aspecto de la mentalidad que tenga relación con los tiempos actuales, sentido que va ganando terreno progresivamente. Así, cada vez se relaciona menos la modernidad con Cervantes, Caravaggio o Montaigne y, por el contrario, cada vez más con pensadores o artistas mucho más tardíos, incluidos los del siglo XXI. El significado de este sustantivo refleja, en el fondo, la misma actitud que ya se ha señalado en la interpretación romántica del *Quijote*: cuando se habla de la modernidad de Cervantes, Caravaggio o de Montaigne se hace valer a estos autores como precedentes, como meros anunciadores de categorías y valores posteriores más que como figuras que tienen un sentido propio y completo en sí mismas.

Antes de proseguir, se ha de aclarar que se hablará de *moderno* y *modernidad* en referencia al tiempo de Cervantes, y se ha de aclarar también que no se empleará el concepto de modernidad con valor puramente cronológico, sino cultural, y más concretamente, como una específica concepción del mundo y del hombre que, a nuestro juicio, es la que auténticamente define el carácter de los tiempos modernos. La historia de Europa en los siglos XVI y XVII responde con toda propiedad a los rasgos dominantes de la modernidad: el sentimiento de individualidad, la concepción progresiva del tiempo, la trascendencia y la radicalidad. Los dos primeros son comunes a toda la Europa moderna; los dos últimos, en cambio, alcanzan su más completa realización en la Europa meridional de la época: en Italia, España y Portugal[1].

[1] Incluso las formas del individualismo aparecen más nítidamente destacadas en la cultura del sur de Europa. Ian Watt, a quien se volverá a citar pocas páginas más adelante, identifica tres "mitos del individualismo moderno" surgidos en la época de la que aquí se habla: don Quijote, don Juan y Fausto (*Mitos del individualismo moderno,* Madrid, Cambridge University Press, 1999). Es de notar que dos de los tres –don Quijote y don Juan– nacen en España y que el tercero, con algunas connotaciones distintas, no es ajeno al teatro español de ese tiempo. Quizá se

Para que sea un concepto verdaderamente operativo, la descripción de la concepción moderna del mundo se llevará a cabo en términos muy generales. Una descripción detallada que aspirase a ser completa desbordaría con mucho los límites de este trabajo. El propósito es mostrar valores y categorías comunes al conjunto de la sociedad moderna. Esto no presupone que sean los principios a los que ajustan su conducta "todos" los individuos; cada cual los profesa en un grado diferente e incluso se niegan con el comportamiento: una cosa son los valores confesados y otra los realmente profesados. Etienne de la Boetie, un contemporáneo de Montaigne se asombraba de que aunque todos hablen de la defensa de la libertad con valentía, la mayoría prefiere un sometimiento que considera más seguro y menos comprometedor:

> Ce sont donc les peuples mêmes qui se laissent ou plutôt se font gourmander, puisqu'en cessant de servir ils en seraient quittes; c'est le peuple qui s'asservit, qui se coupe la gorge, qui, ayant le choix ou d'être serf ou d'être libre, quitte la franchise et prend le joug, qui consent à son mal, ou plutôt le pourchasse[2].

Pero como tales valores y categorías constituyen la referencia básica desde la que se orienta –o dice orientarse– la vida particular de cada uno. La genericidad de la descripción permitirá valorar, dentro de unos límites abarcables, la específica posición cervantina ante los valores generales admitidos en su tiempo.

2. Rasgos de la modernidad

La conciencia de la propia singularidad, la visión progresiva del tiempo, la idea de trascendencia y la radicalidad de la acción caracterizan el espíritu moderno, que alcanza su periodo de mayor vigencia entre 1550 y 1650. Hasta la primera de estas fechas la mentalidad moderna fue emergiendo lentamente, desde la obra fundadora de Francesco Petrarca, y desde la segunda fue poco a poco descomponiéndose hasta ser completamente sustituida por la mentalidad ilustrada. Entre el cristiano de la Edad Media y el ciudadano del Siglo de las Luces se sitúa el individuo moderno, que encuentra su epicentro en *Don Quijote de la Mancha*. Y no se ha de entender que esta obra sea aproximadamente el centro cronológico de la época, sino que la obra cervantina refleja la médula misma del espíritu de la modernidad por la precisión con que plasma los caracteres de lo moderno y por ofrecer una visión completa del conflicto de los valores.

---

repara poco en que el género que hoy llamamos *novela*, así como el resurgimiento del teatro son también plantas que brotan en el mismo suelo.

[2] Etienne de la Boetie, *Traité de la servitude volontaire*, introducción y notas de Paul Bonnefon, París, Éditions Bossard, 1922, pág. 56.

2.1. Concepto lineal del tiempo histórico

El auge del individuo conduce poco a poco a una mayor estima de su propia época, que se reafirma frente a las anteriores. La Edad Media había concebido el tiempo como la plasmación en acto del plan providencial de Dios para el mundo. La historia no era sino la crónica de la caída del hombre y de la espera del juicio final; la autoridad de los antiguos era incontestable mientras que el presente no se contemplaba sino como una degradación del pasado. Con el humanismo se instituye una duradera y apasionada *querelle des anciens et des modernes* que va adquiriendo distintas facetas en Italia y en España desde mediado el siglo XVI y desemboca a finales del XVII en la encendida polémica desencadenada en Francia por *Le Siècle de Louis le Grand*, de Charles Perrault, obra en la que se vislumbran ya actitudes muy distintas de las que mostraban españoles e italianos unos decenios antes[3].

En la época plenamente moderna, el tiempo se concibe como una sucesión en constante proceso de mejora de las condiciones materiales y las costumbres. Cada instante contrae obligaciones con el pasado y también con el futuro, cada etapa histórica no es sino un momento de transición en el que la tarea del hombre está éticamente orientada a recoger la herencia de las generaciones precedentes, a aumentarla con sus propias aportaciones y a legarla a las generaciones futuras. De esta idea de la sucesión del tiempo ofrecen buen testimonio numerosos pasajes de *El Criticón*, obra de Baltasar Gracián. He aquí uno como ejemplo:

> Todo lo que discurrieron los antiguos es niñería respecto de lo que se piensa hoy, y mucho más será mañana. Nada es cuanto se ha dicho con lo que queda por decir, y creedme, que todo cuanto hay escrito en todas las artes y ciencias no ha sido más que sacar una gota de agua del océano del saber. ¡Bueno estuviera el mundo, si ya los ingenios hubieran agotado la industria, la invención y la sabiduría! No solo no han llegado las cosas al colmo de su perfección, pero ni aun a la mitad de lo que pueden subir[4].

En las palabras de Gracián se advierte una concepción lineal del tiempo histórico que supera la tradicional circularidad. El mundo es cambio permanente y novedad; "nos suspenden las cosas, no por grandes, sino por nuevas", dice Gracián. Gracián concibe el tiempo como un continuo que lleva aparejado un proceso de constante mejora. Giorgio Vasari muestra la misma conciencia en el prohemio a la tercera parte de *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* a Cosme de Médicis:

[3] Ver Marc Fumaroli, "Les abeilles et les araignées", estudio preliminar de *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, págs. 7-220.

[4] Baltasar Gracián, *El Criticón*, edición de Antonio Prieto, Barcelona, Planeta, 1985; tercera parte, crisi 5, pág. 465.

> Veramente grande augumento fecero alle arti della architettura, pittura e scultura quelli eccellenti Maestri che noi abbiamo descritti sin qui, nella Seconda Parte di queste Vite; aggiugnendo alle cose de' primi regola, ordine, misura, disegno e maniera se non in tutto perfettamente, tanto almanco vicino al vero, che i terzi, di chi noi ragioneremo da qui avanti, poterono mediante quel lume sollevarsi e condursi alla somma perfezzione, dove abbiamo le cose moderne di maggior pregio e più celebrate[5].

Vasari tiene conciencia no solo de que las artes han alcanzado en su tiempo un alto grado de desenvolvimiento, sino de que este es el "supremo grado della lor perfezzione" y emplea el adjetivo "moderna" para calificar la nueva manera, inaugurada, a su juicio, por Leonardo da Vinci ("il quale, dando principio a quella terza maniera, che noi vogliamo chiamare la *moderna*…", dice en el prohemio de la tercera parte de las *Vidas*) y llevada por Miguel Ángel a una perfección que eleva el arte del quinientos por encima del de la Antigüedad grecorromana. Por otra parte, también cree Vasari que a esa situación se ha llegado como resultado de un proceso gradual, de un perfeccionamiento acumulativo acrecido por el esfuerzo de varias generaciones de hombres que partieron prácticamente de la nada, de ahí que su primer paso fuera el de "resucitar" el arte, verbo que emplea en la dedicatoria además del nombre "renacimiento" más adelante, en el prohemio a la segunda parte. Esta noción de acumulación gradual, que el autor observa no solo en la creación artística, presupone un punto desde el que considera que pueden juzgarse las aportaciones de hombres de diferentes épocas.

José Antonio Maravall ha estudiado apreciaciones similares en la música y en la literatura de los siglos XVI y XVII; y a ello hay que sumar, como hace William J. Bouwsma[6], otros aspectos más palpables en la vida diaria, como el descubrimiento y la exploración de nuevos territorios o los avances tecnológicos, entre otras cosas.

El alto grado de apreciación que les merece la vida contemporánea a Vasari y Gracián lleva a Charles Perrault a comparar el siglo de Luis XIV con el siglo de Augusto en los versos iniciales de *Le siècle de Louis le Grand* (1687):

> Et l'on peut comparer san craindre d'être injuste
> Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste.

[5] Edición española de Luciano Bellosi y Aldo Rossi: Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Madrid, Cátedra, 2002): "Verdaderamente fue grande el auge que dieron a las artes de la arquitectura, de la pintura y de la escultura esos excelentes maestros a los cuales acabamos de describir en la segunda parte de estas *Vidas*, que añadieron a los primeros regla, orden, medida, diseño y estilo, si no en todo y perfectamente, sí al menos acercándose a la realidad, de tal forma que los terceros, de los que hablaremos de aquí en adelante, pudieron mediante tales luces alzarse y conducirse hasta la suma perfección, a lo que debemos las obras modernas más preciadas y más celebradas" (pág. 465).

[6] José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 2.ª ed. William J. Bouwsma, *El otoño del Renacimiento (1550-1640)*, Barcelona, Crítica, 2001.

> […]
> Nous verrions clairement que sans témérité
> on peut n'adorer pas toute l'Antiquité,
> et qu'enfin dans nos jours, sans trop de confiance,
> on lui peut disputer le prix de la science[7].

Estas actitudes suponen un freno para el crédito que se otorgaba a la autoridad de los clásicos. En el *Arte nuevo de hacer comedias* Lope de Vega afirma que desprecia los preceptos y escribe de espaldas a los clásicos: "Y cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves, / saco a Terencio y Plauto de mi estudio". Y, en esperable consecuencia, los representantes de las artes y las letras contemporáneas se estiman como sus más esclarecidos cultivadores, por encima de los clásicos grecolatinos. Fernando de Herrera consagró como un clásico a Garcilaso de la Vega en sus *Anotaciones a las obras de Garcilaso* (1580) y, años después, Pellicer a Góngora (1630). También Trajano Boccalini y especialmente Diego Saavedra Fajardo[8] situaron en la cumbre de la república de las letras a autores coetáneos; para Saavedra Fajardo, Góngora ("un Marcial cordobés") o Lope ("ilustre vega del Parnaso") merecen tanta o más consideración que Juvenal, Plauto y Terencio, y Camoes como Virgilio.

El superior crédito que se otorga a los modernos no supone, sin embargo, una ruptura con los clásicos. Se aprecia una clara relación de continuidad entre unos y otros que, sin embargo, no puede considerarse un clasicismo trasnochado. Las artes y las letras de la modernidad se alimentan de la herencia recibida, pero no aspiran a volver atrás ni tampoco a sepultar definitivamente a los clásicos, sino a amoldar su espíritu a las particularidades de los nuevos tiempos. Gabriel Alonso de Herrera se precia de ser el primero que escribe sobre agricultura en castellano, pero no por ello deja de señalar su deuda con la Antigüedad, y por eso escribe en el prólogo de su obra:

> No entienda ninguno que digo ser yo el primer inventor de esta arte de agricultura, pues della vivieron nuestros antepasados y vivimos nosotros y della en griego y en latín hay muy singulares libros escritos; mas digo ser yo el primero que en castellano procuré poner las reglas y arte dello (Gabriel Alonso de Herrera, *Libro de agricultura*, Alcalá de Henares, 1513, fol. ii r.)

Y lo mismo hace Pedro Mexía, que a la vez que se enorgullece de inaugurar un género nuevo en lengua vulgar, se considera heredero de una tradición precedente: "Aunque esta

[7] Edición de Anne-Marie Lecoq en *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, pág. 257.

[8] Trajano Boccalini, *Discursos políticos y avisos del Parnaso*, traducidos por Fernando Peres de Sousa, Madrid, 1634. Diego Saavera Fajardo, *República literaria*, oración preliminar de Gregorio Mayans y Siscar, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, s. a.; el manuscrito más antiguo de la *República literaria* data de 1612.

manera de escrevir sea nueva en nuestra lengua castellana y creo que soy yo el primero que en ella aya tomado esta invención, en la griega y latina muy grandes auctores escrivieron"[9], dice en el prohemio de su *Silva de varia lección* (1540).

Pero la continuidad con los clásicos –no su imitación superficial– y sobre todo el proceso de progresiva mejora de las condiciones materiales tiene su reverso. Bouwsma titula uno de los capítulos de su libro "La peor de las épocas" por la desazón que causaba la aparente paradoja entre un presente que se valoraba como mejor que el pasado y que, al mismo tiempo, se mostraba como una época caótica incluso a ojos de los más optimistas. Gracián condena el deleite superficial que producían las novedades:

> Gran hechizo es el de la novedad, que como todo lo tenemos tan visto, pagámonos de juguetes nuevos, así de la naturaleza como del arte, haciendo vulgares agravios a los antiguos prodigios por conocidos. Lo que ayer fue un pasmo hoy viene a ser desprecio; no porque haya perdido de su perfección, sino de nuestra estimación; no porque se haya mudado, antes porque no, y porque se nos hace de nuevo[10].

El progreso material, intelectual y artístico halla su contrapartida en la pobreza moral. Nunca la literatura satírica había alcanzado tanto cultivo como en el siglo XVII, fruto del choque entre las conquistas de la modernidad y la banalidad que las empañaba; los poemas satíricos y festivos de Quevedo ofrecen un buen panorama de las encarnaciones de una superficialidad que se consideraba impropia de la altura de los tiempos: la hipocresía, el gusto por lo efímero, la inconsistencia ética, el ansia de honores y riquezas, la suciedad, los afeites, la afectación, etc. llenan miles de páginas en la época.

2.2. La individualidad

2.2.1. Tan inherente a la modernidad como la conciencia del fluir histórico progresivo es la conciencia de la individualidad del hombre. Adviértase que se dice *individualidad* y no *individualismo*. Es común que ambos términos se utilicen de manera indistinta, como si fueran intercambiables, pero no es así. *Individualidad*, según reza en el diccionario de la Real Academia Española, es "cualidad particular de alguien o algo, por la cual se da a conocer o se señala singularmente", mientras que *individualismo* significa "tendencia a pensar y obrar con independencia de los demás, o sin sujetarse a normas generales" y también "tendencia filosófica que defiende la autonomía y supremacía de los derechos del individuo frente a los de la sociedad y el Estado"; aun próximas en su significado, las dos palabras evidencian actitudes distintas: *individualismo* implica la prevalencia del individuo sobre la sociedad y el bien común, mientras que *individualidad* alude a la

[9] Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, edición de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989, p. 162.

[10] Baltasar Gracián, *El Criticón*, edición de Antonio Prieto, Barcelona, Planeta, 1985; primera parte, crisi 3, pág. 21.

conciencia de la singularidad del individuo sin establecer escalas o jerarquías. Steven Lukes ha estudiado la historia de *individualismo*, palabra generalizada en el siglo XIX francés y frecuentemente asociada con adherencias negativas (para Durkheim es casi sinónimo de *egoísmo* y *anomia*, por ejemplo); *individualidad*, por otro lado, se localiza en los orígenes del Romanticismo alemán[11]. El auge del individuo en la Europa moderna en modo alguno podría designarse como *individualismo*.

La relación existente entre los orígenes de la modernidad y el auge del individuo ya fue advertida por Burckhardt en 1860, cuando subrayaba que en el Renacimiento italiano "el hombre se convierte en individuo espiritual y como tal se reconoce"[12], se ha convertido en un lugar común la relación existente entre los orígenes de la modernidad y el auge del individuo. Con el advenimiento de los nuevos tiempos se corrige la percepción medieval del hombre como parte de un todo social al que se subordina, según Walter Ullmann[13]. No es que los hombres medievales dejaran de percibir la singularidad de cada cual, sino que tal singularidad resultaba irrelevante para la tarea que el hombre había de llevar a cabo en la vida, de lo que deduce Aaron Gurevich que la noción de la individualidad personal no llegó a estar claramente delimitada, acaso porque el hombre medieval no experimentaba la necesidad de afirmarla[14]. Pero desde el siglo XIV, como testimonia de manera especialmente palpable la obra de Petrarca, la atención a las particularidades que distinguen a cada persona fue incrementándose exponencialmente hasta convertirse en rasgo que define toda una época.

El sentimiento de la singularidad de cada cual se manifiesta, de manera más patente, en la vida intelectual y en las formas artísticas y literarias, pero también opera en el nacimiento de las nuevas concepciones y formas de la vida política, en el comercio, en la vida diaria y, en general, en cualquier tipo de actividades humanas, de las que no se excluye el nacimiento de la ciencia moderna o el auge que alcanzan las lenguas vulgares. De "despertar del individualismo" califica J. A. Maravall la era histórico-cultural que se abre a finales del siglo XV, y hasta tal punto penetra en la nueva mentalidad que, a su juicio, sobre la idea de individuo se teje la red de relaciones sociales y políticas que llegan a configurar el nacimiento del estado moderno[15]. La navegación y la exploración de nuevas tierras dan lugar a la elaboración de una nueva cartografía que evidencia la proyección de la personalidad sobre el medio físico[16] y responde a un afán de dar forma

[11] Steven Lukes, *El individualismo*, Barcelona, Península, 1975, págs. 11-55.

[12] Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Edaf, 1990, pág. 105.

[13] Walter Ullmann, *The Individual and Society in the Middle Ages*, citado por Steven Lukes, pág. 62.

[14] Aaron Gurevich, *Los orígenes del individualismo europeo*, Barcelona, Crítica, 1997, págs. 211-212.

[15] "La misma forma política de nación –sin que ello sea incompatible con su sentido comunitario– responde al nuevo tipo de vinculación, basada en la conciencia de libertad, propia del hombre moderno", escribe Maravall (*Estado moderno y mentalidad social*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, I, pág. 405).

[16] José Antonio Maravall, *Estado moderno y mentalidad social*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, I, pág. 407; Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 2005 (1.ª ed., en inglés, 1958), págs. 278-279.

a lo desconocido. Y ese mismo espíritu anima en el estudio del movimiento emprendido por Copérnico y Galileo Galilei[17] o en el nacimiento de nuevos empeños estilísticos[18].

Ian Watt es autor de un ensayo que identifica a Fausto, don Juan y don Quijote como los exponentes, por antonomasia, de las aspiraciones del individuo y los califica de mitos modernos; independientemente de que la "mitificación" es posterior a la creación en doscientos años como mínimo, la tesis de Watt evidencia la conexión entre individuo y modernidad. Marlowe, Tirso de Molina y Cervantes, no por casualidad, acertaron a dar forma a "algunos de los conflictos básicos que se daban en sus sociedades"[19], posteriormente reelaborados a la medida de las necesidades de generaciones más tardías. A juicio de Watt, que atribuye el auge de la individualidad en la literatura y las artes a una reacción contra la presión que la tradición y la autoridad ejercían sobre el individuo, lo característico de estos "mitos" es la desmesura, la libertad, la fuerza de voluntad y, en el caso de don Juan y don Quijote, el deseo de gloria o fama.

2.2.2. Los rasgos de la individualidad moderna han ocupado a historiadores y pensadores de talla[20]; aquí solo podrán esbozarse algunos de ellos: la conciencia de uno mismo y la intimidad.

El *Cancionero* de Petrarca constituye una inmensa tarea de introspección que trataba de explorar las experiencias afectivas, que, fuera del individuo, carecen de toda evidencia; y por el camino abierto por Petrarca transitaron los grandes líricos europeos de los siglos XVI y XVII. El objeto de la experiencia afectiva se halla dentro de uno mismo y no resulta posible conocerlo con precisión sin conocer también al individuo cognoscente. Como ha dicho Hannah Arendt, "el hombre lleva su certeza, la de su existencia, dentro de él"[21]. Es significativo que la modernidad se interesase por el valor de evidencia de los

[17] Carlos Bousoño aprecia notables paralelos en la cosmovisión de poetas y hombres de ciencia (*Épocas literarias y evolución*, II, Madrid, Gredos, 1981, págs. 500-506) y Hannah Arendt dedica varios pasajes de *La condición humana* a exponer los lazos que ligan en una misma mentalidad los descubrimientos de Galileo y el pensamiento de Descartes (págs. 287, 294-298, 331).

[18] Lore Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*, Torino, Stampatori, 1979; Fernando Lázaro Carreter, "Sobre la dificultad conceptista", en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 13-43; Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona, "La concepción del hablar en el Renacimiento español", en *Actas del Congreso BERESIT III. Carlos I y su tiempo*, Toledo, Cofradía Internacional de Investigadores, 2002, págs. 229-246; Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona y Clara del Brío Carretero, "La concepción barroca del hablar: la dificultad", en *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco Libros, 2006, III, págs. 1865-1881.

[19] Ian Watt, *Mitos del individualismo moderno,* Madrid, Cambridge University Press, 1999, pág. 137.

[20] En la bibliografía corresponden a las obras de Jacob Burckhardt, P. O. Kristeller, Ágnes Heller, José Antonio Maravall, Louis Dumont, Charles Taylor, Ian Watt y Fernando R. de la Flor, entre otros. Forzoso es mencionar, sin llegar a profundizar en ellos, los aspectos que se consideran fundamentales, aun a riesgo de dejar en silencio otros –importantísimos– merecedores de no menor atención, como la dignidad del hombre, el afán de autoperfeccionamiento o la libertad.

[21] Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 2005, pág. 303.

afectos y las emociones antes de llegar a la introspección cartesiana, de raigambre filosófica, y que fuera el ámbito de los sentimientos el que le exigiera una clara conciencia de sí. No se agota la introspección en precisar la experiencia emocional o en la evidencia empírica de la existencia. En un pasaje del *Criticón* plantea Gracián el fundamento de la propia identidad (vivir, percibir, conocer) y el para qué de ella: uno no solo es, sino que es para algo y en la realización de ese *para algo* está la llave de la felicidad o infelicidad:

> Llegando a cierto término de crecer y de vivir, me salteó de repente un tan extraordinario ímpetu de conocimiento, un tan grande golpe de luz y de advertencia, que revolviendo sobre mí comencé a reconocerme haciendo una y otra reflexión sobre mi proprio ser: ¿Qué es esto, decía, soy o no soy? Pero, pues vivo, pues conozco y advierto, ser tengo. Mas, si soy, ¿quién soy yo?, ¿quién me ha dado este ser y para qué me lo ha dado?; para estar aquí metido, grande infelicidad sería[22].

En paralelo con el alto grado de autoconciencia que evidencia la literatura pueden situarse los escritos autobiográficos, los autorretratos o las creaciones pictóricas en las que el propio pintor se incluye como uno de los personajes de la escena que recrea, como en el caso de Tintoretto, por ejemplo[23].

2.2.3. Casi todos los estudios que abordan el asunto de la individualidad del hombre moderno hay un espacio reservado para destacar el auge de lo íntimo. No son pocos los autores que oponen expresamente lo íntimo a lo público y otros, sin hacerlo de manera expresa, parecen dar por hecho que son, efectivamente, ideas opuestas. Sin embargo, el lugar que ocupa lo íntimo en la identidad de los hombres está relacionado, además de con lo público, con otros aspectos. Cuando hablamos de lo público nos referimos a lo que una persona, como ser humano, comparte activa o pasivamente con otras personas. La esfera de lo público es la que contiene lo propiamente humano del hombre en cuanto ser social. Pero también se tienen cosas en común con otros seres (un árbol o un pájaro) del mundo natural. El espacio vital que corresponde al hombre como ser comunitario es la naturaleza o la sociedad, entendida como espacio figurado. Como ser particular, al individuo le corresponde el espacio de la privacidad; un espacio –incluso un espacio físico– restringido (el del propio cuerpo, el de su morada). El espacio de lo privado puede incluso compartirse con otros, pero por definición se sustrae al dominio de lo público: es público lo que no puede no compartirse pero no es obligado compartir lo privado, aunque de hecho se haga.

[22] Baltasar Gracián, *El Criticón*, edición de Antonio Prieto, Barcelona, Planeta, 1985; primera parte, crisi 1, pág. 12.

[23] Véase Ágnes Heller, *El hombre del Renacimiento*, Barcelona, Península, 1980, págs. 237-252.

La particularidad del hombre cobra también otra dimensión, la intimidad. El espacio de la intimidad es otro; está delimitado por las fronteras del *yo* y no es objetivable, hablando en términos estrictos. La intimidad no puede cosificarse. Lo íntimo no halla otra ubicación que los adentros de la propia conciencia y cuando de alguna manera se objetiva (verbalizándolo, por ejemplo) se desvirtúa y pasa a ser otra cosa: información que pasa a engrosar el espacio de lo privado o de lo público. La intimidad implica un núcleo de identidad inaccesible para quien no sea uno mismo. En la intimidad uno se experimenta a sí mismo en lo que tiene de conciencia inaccesible a los otros; pero también en lo que tiene de particular (la individualidad privada), de común con las otras personas (la individualidad en su faceta pública) e incluso con todos los otros seres (la individualidad en su faceta de mera naturaleza). En cada una de estas dimensiones se es individuo, todas forman parte de uno mismo, pero de distinta manera. La intimidad, en relación con las otras tres, viene a ser el observatorio, el punto desde el que se contemplan la privacidad, la publicidad y la fisicidad de cada cual. El dominio de la intimidad es el pensamiento y el sentimiento; el de la privacidad y la publicidad, la acción y el de la fisicidad, el simple acontecer. Desde la intimidad se cobra conciencia de quién se es, mientras que lo privado, lo público y lo natural nos dicen dónde estamos, dónde se ubica ese reducto último de la identidad que nos pertenece. O, dicho en términos orteguianos, la intimidad es la sede del *yo* y lo demás, sus distintas circunstancias.

La intimidad moderna se ubica, sobre todo, en el territorio de los sentimientos. Ya se ha visto cómo los sentimientos están en el arranque de la introspección; en el soneto 132 de su *Cancionero* se pregunta Petrarca:

> S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
> Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?
> Se bona, onde l'effecto aspro mortale?
> Se ria, onde sí dolce ogni tormento?

El autor comienza atrayendo hacia el campo de su experiencia particular un concepto general y abstracto –el de amor– y se interroga sobre sus efectos extremos; no le sirve lo que es de dominio común, sobre el significado de la palabra, sino únicamente el afecto concreto que siente dentro de sí. Y desde esta óptica se crea toda la lírica moderna y, en cierto modo, la literatura en primera persona: la experiencia de lo íntimo se ha convertido en materia artística. Incluso en autobiografías ficticias, como las de la picaresca, se aprecia este componente íntimo; la historia del pícaro no es un desordenado devenir de anécdotas, sino la ilustración del impacto emocional que han dejado en la conciencia de un personaje que muestra sus peripecias –tal Guzmán de Alfarache– desde el arrepentimiento.

La intimidad moderna, lejos de ser un estado amorfo, tiene una estructuración propia. El ámbito de la intimidad constituye una totalidad en la que el mundo de lo natural, el

mundo político, la esfera de lo privado e incluso la propia intimidad reciben una organización. Todo esto constituye la materia sobre la que ejercen su acción las facultades íntimas. En la intimidad se piensa, se cree y se experimentan sentimientos. Mediante el pensar, y ha de aclararse que aquí se llama pensamiento al conjunto de actividades (ya sean de naturaleza intelectiva o sensible) de las que se siguen representaciones, las cosas se hacen presentes en el ámbito íntimo: la maquinaria cognitiva le hace saber al individuo qué son las cosas. Sus creencias estructuran esas cosas en una totalidad dotada de sentido: creer es asentir, en mayor o menor medida, a la presencia de las cosas, otorgando o negando vigencia a unas u otras. Y mediante los sentimientos, el individuo se sitúa, como la totalidad singular que es, en relación con cuanto le atañe.

2.3. La trascendencia

En perfecta congruencia con la idea de individualidad y la estimación del valor del hombre, mantiene su vigor la creencia en lo trascendente, heredada del periodo medieval. En la época moderna sobrevive la vieja idea de un Dios-juez, majestuoso y hierático como puede verse en las portadas de numerosas iglesias o incluso en la pintura del Giotto según se muestra en la capilla Scrovegni de Padua. Pero la mentalidad moderna lo busca por nuevos caminos que desdicen la imagen medieval. Maravall ha destacado cómo los escritores religiosos contribuyen tanto como los humanistas a perfilar la individualidad moderna, y en este caso lo hacen contemplando la divinidad con nuevos ojos. En la poesía de fray Luis de León la imagen de un Dios creador, a la manera del artista de Renacimiento, sustituye a la imagen del Dios terrible del medievo; así, lo concibe como el músico de cuya mano procede una "no perecedera / música, que es la fuente y la primera" (*A Francisco Salinas*), o como el gran arquitecto del universo (*A Felipe Ruiz*). Santa Teresa dice en el *Libro de las fundaciones*: "Entre los pucheros anda el Señor, ayudándoos en lo interior y exterior"; en sus obras se produce una auténtica elevación de la realidad cotidiana; lo absoluto impregna lo relativo y caduco; apenas se percibe separación, no hay dos vidas –una orientada al absoluto y otra cotidiana, una vida eterna y otra caduca–, sino una sola en la que se funden las dos dimensiones.

Por otro lado, al hombre moderno se le ofrece como un contrasentido que el hombre, suma y piedra angular de la máquina perfecta del universo, se extinga con la muerte. "El hombre tiene inclinación natural a cosa que sea más que esta vida que vive sobre la tierra, pues es verdad que ningún hombre del mundo halló entero contentamiento en este destierro", escribe Alejo Venegas en su *Agonía del tránsito de la muerte*. Se aspira a un más allá desde el centro mismo de la conciencia humana; no se trata ya de asumir un dogma preestablecido, sino de una íntima convicción emanada de la toma en consideración de la nobleza intrínseca del hombre, como apunta Pièrre Charron:

> L' immortalité de l' ame est la chose la plus universellement, religieusement et plausiblement receué par tout le monde […] Il semble y avoir une inclination et disposition

> de nature à la croire, car l' homme desire naturellement allonger et perpetuer son estre, d' où vient aussi ce grand et furieux soin et amour de nostre posterité et succession[24].

Charron deposita su atención en la aspiración humana más que en la aceptación de una verdad revelada por la autoridad. Cuando habla de la inmortalidad del alma en *De la sagesse* no describe una doctrina filosófica, sino su propia experiencia, el sentimiento de un individuo particular que experimenta una íntima esperanza de gloria y reputación y un vehemente deseo de inmortalizar su nombre[25]. La doctrina filosófico-teológica sobre la inmortalidad del alma toma tierra, por así decirlo, y se encarna en actitudes y aspiraciones que se proyectan sobre la vida cotidiana.

Pero la trascendencia tiene repercusión también en actitudes menos optimistas, como se muestra en los poemas metafísicos de Quevedo, en la mirada de los personajes retratados por Ribera o en algunos madrigales del italiano Claudio Monteverdi. Lo trascendente señala al individuo el camino de su realización plena, que no siempre se identifica con ideales religiosos. En lo trascendente se ve un contrapeso al desorden de la temporalidad; si la dimensión progresiva concede al tiempo histórico autonomía en relación con la concepción providencialista de los tiempos medievales, la vivencia de lo trascendente trata de elevar al individuo por encima de lo temporal; la aspiración a lo absoluto y su contrapartida, el desprecio de lo banal y superficial, coloran de manera peculiar la acción del hombre moderno[26]. Pero la conjunción de las aspiraciones trascendentes y la concepción progresiva del flujo histórico desemboca en un choque brutal del que nace el más característico de los sentimientos de la época moderna: la melancolía.

El hombre moderno tiene plena conciencia de su singularidad como individuo; y, progresivamente, esa conciencia va generando la frustración de las expectativas depositadas en otros, en el mundo y en sí mismo. Busca en sí mismo lo que trasciende la eventualidad y la vacuidad que percibe en cuanto le rodea; la vanidad de la vida y la moral social, la hostilidad del mundo (incluida la naturaleza) le producen inquietud y desasosiego. Montaigne se muestra acuciado por el empeño de conocerse a sí mismo y deplora las ocupaciones superfluas:

> Ce grand precepte est souvent allegué en Platon: *Fay ton faict, et te congnoy*. Chascun de ces deux membres enveloppe generallement tout nostre devoir: et semblablement

[24] Pierre Charron, *De la sagesse*, Burdeos, Simon Millanges, 1601, pág. 130.

[25] Sobre este mismo asunto escribió Juan Ginés de Sepúlveda un *Dialogus de appetenda gloria qui inscribitur Gonsalus* (1523).

[26] A propósito de Barroco español escribe Fernando R. de la Flor: "Todo lo que ponga en suspenso (o en sospecha) el orden de lo real es acogido con vehemencia por una sociedad que se instala en buena medida en el delirio y la desregulación de lo literal que contiene el lenguaje. Aquella fantasmagoría tiene como efecto sustraer al individuo de la dimensión profana y mecánica del tiempo, permitiéndole entrever destellos ultratemporales" (*Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, José J. de Olañeta Editor, 2007, págs. 39-40.

> enveloppe son compagnon. Qui auroit à faire son faict, verroit que sa premiere leçon, c'est cognoistre ce qu'il est, et ce qui luy est propre. Et qui se cognoist, ne prend plus l'estranger faict pour le sien: s'ayme, et se cultive avant toute autre chose: refuse les occupations superflues, et les pensées, et propositions inutiles. (*Essais,* Livre I.III: *Nos affections s'emportent au delà de nous*)

Si bien es verdad que el hombre moderno percibe en su ser una suerte de chispa de divinidad –amor, religiosidad, creación artística– que lo eleva por encima de la cosas, también es verdad que acaba sintiéndose acosado –y aun frustrado– por percibir en sí mismo esa misma eventualidad que baña casi todo: el tiempo y la muerte le avisan continuamente de su propia contingencia. Como señala Maravall en *La cultura del Barroco*, la extremosidad de estas sensaciones distingue este periodo y esa intensidad extrema propicia que las actitudes del individuo barroco se mezan pendularmente desde la sublimidad del anhelo metafísico hasta el sarcasmo y la más despiadada sátira. La meditación, la religiosidad o el arte –no ya imitación de la naturaleza, sino creación del propio artista– le sirven de refugio, de desquite de su no menos extrema frustración.

2.4. Radicalidad

La radicalidad tiene que ver con el comportamiento del individuo y se relaciona con su escala de valores. En los tiempos modernos ser un individuo consiste en saber qué se tiene que hacer y en hacerlo. H. Arendt repara en que, desde los comienzos de la modernidad, se invierten los valores entre la vida activa y la contemplativa, más preciada en los tiempos anteriores. Pero la acción del individuo moderno se singulariza por el motor que la impulsa, la intensidad del compromiso y la relación entre lo interno y lo externo.

Lo que el individuo moderno tiene de particular y lo hace auténtico sujeto de su vida es la jerarquía entre la voluntad, la acción y el pensamiento. El individuo piensa, siente, dice y hace. En la modernidad, el auténtico centro de la experiencia vital y motor del comportamiento es el sentimiento. El hacer del individuo moderno está orientado por las emociones, el pensamiento justifica el hacer en función de las emociones y la palabra es el testimonio de la autenticidad de ese "yo". Lo más elevado y característico del hombre moderno es la intensidad emocional: vive su vida desde los sentimientos y para los sentimientos; los hechos, lo externo, son sólo resultado de esa emoción.

Castilla del Pino considera los sentimientos "instrumentos de que dispone el sujeto para la relación (emocional, afectiva), tanto con personas, animales y cosas, cuanto consigo mismo, es decir, con sus pensamientos, fantasías, deseos, impulsos, incluso con sus propios sentimientos"[27]. Esa relación con uno mismo o con todo lo demás se establece desde la conciencia del sujeto como un desear (o aborrecer) el objeto del sentimiento. El objeto "provoca" al sujeto y exige de él una respuesta abocada a tener éxito o a fracasar,

[27] Carlos Castilla del Pino, *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Tusquets, 2000, pág. 20.

que implica tensión y riesgo. En este terreno, lo característico de la modernidad es la asunción incondicional de esos riesgos y tensiones. En el teatro de Shakespeare los personajes se juegan el todo por el todo, sin concesiones; Macbeth o Shylock se sumergen en los abismos más oscuros impulsados por la ambición o el rencor, y en la realización de sus propósitos se entregan a un compromiso que los envuelve de manera total. Otros, como don Quijote, se comprometen sin resquicios en la realización de los valores más altos. Se trata, tanto en Shakespeare como en Cervantes, de refrendar el sentimiento y el pensamiento con las obras y la intensidad emotiva se corresponde con un compromiso extremo para salvaguardar la raíz misma de su razón de ser.

La abdicación de los valores, dictada por la conveniencia o el oportunismo, se ve como una merma de la humanidad del hombre. Segismundo o Hamlet son conscientes del marasmo que los rodea, pero no participan de él; con sus acciones hacen frente a la degradación moral o se distancian de ella. Sin pretender dominar la realidad externa, la acción del hombre moderno trata de amoldarla a las exigencias morales del comportamiento. Trata con ello de que el mundo no estorbe el propósito de aspiración a lo absoluto; o a la inversa, como en Shakespeare o en la literatura satírica. En cualquier caso, presentados como individuos ejemplares o execrables, el punto de referencia desde el que se mide la talla del individuo es el de los valores superiores. En relación con ellos se juzgan los actos humanos. El individuo moderno ve el mundo como un caos moral que aparta al hombre de su camino en la historia y en la vida, y se siente impelido a actuar de acuerdo con un compromiso radical e ineludible para allanar ese camino.

Esa radicalidad, tiñe de melancolía y hasta de angustia las manifestaciones artísticas. A este respecto es muy significativa la abundancia de obras artísticas (pintura, teatro, música, novela y poesía) que reflejan a un hombre que hace prevalecer sus convicciones sobre la presión de unas circunstancias que lo sitúan en el límite de sus posibilidades de supervivencia. La radicalidad se advierte en las actitudes de los personajes presentes en las abundantes pinturas centradas en la temática del martirio. Una visión superficial de este tipo de obras pictóricas tendería a considerarlas meros cuadros devotos; sin embargo, más allá de la anécdota, los artistas plasman en ellas sus propios valores. Entre innumerables ejemplos, valga el de un hombre de vida tan poco edificante como Caravaggio, que ejecutó una *Crucifixión de San Pedro* en que es patente un conflicto de fuerzas entre la violencia de la escena y la seguridad del personaje central, expresada en una mirada que, emergiendo del mundo interior, busca más allá de los límites del cuadro hasta fijarse en el infinito.

3. Don Quijote y la modernidad

Don Quijote de la Mancha nace en el seno de una concepción del mundo cuyos rasgos más sobresalientes se acaban de mostrar, y en relación con estas categorías y valores generales es donde halla su específica contextualización la creación de Cervantes. El

mundo de *Don Quijote* está sujeto a mudanza, incluida la identidad del protagonista, cuya acción está comprometida hasta las últimas consecuencias con sus aspiraciones. En su obra, Cervantes describe su propio mundo, los valores y aspiraciones de sus coetáneos, y lo hace con un propósito confesadamente paródico; pero no por ello están ausentes de su escrutadora mirada las claves vitales que se han mostrado en las páginas precedentes.

3.1. El mundo de don Quijote

Don Quijote no es un personaje ajeno al mundo: ni vive de espaldas a la realidad ni trata de escapar de ella. El mundo es el medio en el que se desenvuelve y ese mundo, lejos de ser un universo fantástico, representa el espacio y el tiempo de la creación de la obra. Cervantes ubica a su personaje en el ámbito cotidiano de la España de su propio tiempo, por lo cual la novela puede entenderse como una exploración cervantina de su propio medio[28]. El mundo de la novela puede considerarse, en gran medida, un retrato de la España de Cervantes; por sus páginas desfilan los tipos sociales de los tiempos modernos: pícaros, hampones, prostitutas, pastores, menestrales, nobles, hidalgos, burgueses, etc. La amplísima galería de los personajes ofrece una buena imagen de lo que hay, de un mundo abigarrado y espeso que desborda con mucho la estilizada selección de las ficciones caballerescas. Ese mundo es el marco de la acción del personaje, quien en todo momento tiene conciencia plena de que ese mundo es su propio mundo y de que está sujeto a cambios históricos y es, en consecuencia, transformable.

Cuando don Quijote sale al campo de la Mancha[29] es plenamente consciente del momento y del lugar en los que se desarrolla su vida y es consciente también de la amplia variedad de ese mundo así como de su dinamismo. Sin embargo, la variedad y el dinamismo del mundo no ocultan cierta simplicidad a los ojos del hidalgo manchego, que aprecia el exceso moral como rasgo caracterizador de ese mundo. Así lo recalca el caballero en el discurso de la Edad de Oro:

> Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente, del mesmo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezcládose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus proprios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había qué juzgar, ni quién fuese juzgado. Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propria voluntad. Y agora,

[28] Así piensa Javier Salazar Rincón en *El mundo social del Quijote*, Madrid, Gredos, 1986.

[29] Según las normas ortográficas vigentes en la actualidad, los topónimos La Mancha y El Toboso deben escribirse con los respectivos artículos en mayúscula inicial, pues están incorporados a los nombres propios; sin embargo, aquí se seguirá el uso cervantino y se escribirá "la Mancha" y "el Toboso".

> en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta; porque allí, por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud, se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste. Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. (I.11, 122-123)

Don Quijote contrapone aquí un tiempo degradado, su propio presente, a un estado ideal del hombre, estado que no se ubica en el tiempo cronológico sino que sirve de punto de referencia, de norma a la que vive de espaldas el mundo presente.

No menos consciente es don Quijote de que las cosas "están sujetas a continua mudanza"; "No todos los tiempos son unos, ni corren de una misma suerte", le hace decir Cervantes. Como en el mismo discurso asegura don Quijote, la razón de abrazar la orden de caballería no es otra que la de cambiar el curso de los tiempos corrigiendo los excesos del presente. En la mente de don Quijote, la dirección de los cambios avanza linealmente hacia el futuro; el personaje no trata de restaurar antiguos tiempos y costumbres, sino de fundar un futuro acorde con la norma moral de la Edad de Oro. En el idealizado pasado caballeresco encuentra un punto de apoyo para proyectarse hacia adelante, pero ese pasado no es el punto final del cambio que pretende instaurar el caballero manchego. El mejor indicio de esa concepción moderna del tiempo es la sorprendente aplicación de las leyes y ordenanzas de la caballería andante a la realidad del presente de don Quijote. El caballero cervantino tiene que resolver problemas prácticos para los que sus lecturas no le proporcionaban ninguna pauta, como pagar el hospedaje, admitir la provisión de viandas o de dinero por parte de su escudero, asignarle a este un salario, etc. A falta de mayor información, don Quijote resuelve de acuerdo con las necesidades de los tiempos: "Quizá la caballería y los encantos destos nuestros tiempos deben de seguir otro camino que siguieron los antiguos", admite don Quijote (I.47, 539). Lejos de rechazar las novedades de los tiempos, don Quijote las acepta; así, estaría dispuesto a admitir incluso costumbres un tanto extrañas, como que un Sancho ennoblecido se hiciera seguir por un barbero a todas partes: "Los usos no vinieron todos juntos, ni se inventaron a una, y puedes ser tú el primero conde que lleve tras sí su barbero" (I.17, 235). El sentido mismo de su acción es producir el cambio orientado por una norma ética y, como hombre situado en su mundo, admite también los cambios que no se oponen a ella.

3.2. La identidad de don Quijote

Cervantes ha ideado en don Quijote un personaje con un elevado nivel de complejidad. Es posible responder de varias maneras a la pregunta quién es don Quijote: un hidalgo de medio pelo, un loco extravagante, un idealista…, según la perspectiva que se adopte. La perspectiva adecuada, sin embargo, es la del propio personaje creado por Cervantes. En la novela asistimos a la creación de una identidad en continua expansión hasta

la muerte, y en ese proceso pasa por sucesivos escalones: el del hidalgo manchego del capítulo inicial, el del caballero andante y el de Alonso Quijano el Bueno en el capítulo final. La crítica cervantina ha visto en el hidalgo, en el caballero y en Alonso Quijano tres estados de conciencia de sí meramente sucesivos, cuando no antagónicos, reflejados en los distintos nombres que va adquiriendo el personaje durante el curso de la narración. En realidad, estos jalones son grados distintos de una sola identidad, y van integrándose paulatinamente el uno en el otro[30].

El hidalgo manchego que vende sus propiedades para comprar libros caballerescos es un hombre mediocre apenas identificado por unos detalles que no bastan para individualizarlo: la posición social, el espacio que habita, o las vagas indicaciones del narrador acerca de sus costumbres.

Ya en el capítulo primero, el hidalgo se transforma en don Quijote por propia decisión, lo cual revela una voluntad de ser. Y llegar a ser quien se es no es algo dado, como sí lo era en el caso del hidalgo primigenio, sino algo que se quiere y es preciso conquistar; la identidad de don Quijote es resultado de una elección que supone el empeño de superar lo que estaba previamente dado y el de hacerse a sí mismo conforme a las propias aspiraciones. Cuando su vecino Pedro Alonso lo encuentra tirado en el campo mencionando nombres de personajes del romancero y lo llama Quijana, el caballero reacciona:

> Yo sé quién soy –respondió don Quijote–; y sé que puedo ser no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los Nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías (I.5, 73)

Don Quijote se identifica con las hazañas de los caballeros que menciona, pero mantiene perfectamente diferenciado el estrato más profundo de su propia identidad, que se abre hacia la potencialidad futura (*puedo ser*) sin dejar de asumir su prehistoria. Don Quijote no sufre una transmutación, sino que tiene continuamente presente el nexo que lo une a su pasado: recuerda cómo doce años atrás miraba a hurtadillas a Dulcinea y dice ser descendiente de un Gutierre Quijada (I.49). En el paso de hidalgo a caballero, el personaje hace patente que el molde social que caracterizaba a aquel es demasiado estrecho para acoger su identidad específica; esta halla más apropiada dimensión en la individualidad del caballero. Don Quijote rechaza el papel social como rasgo dominante de la identidad para situarlo en la asunción de una tarea personal (“Cada uno es artífice de su ventura”, dice a Sancho Panza) que hace íntimamente suya.

Ya a las puertas de la muerte, el personaje rechaza el nombre de don Quijote y recobra su antiguo nombre, pero el Alonso Quijano del capítulo final está muy lejos de recobrar la identidad del hidalgo del primer capítulo. Entre uno y otro media don Quijote de la

[30] Estos aspectos se examinan más detenidamente en el capítulo X, Los nombres de don Quijote.

Mancha. Alonso Quijano representa una síntesis que engloba tanto al primitivo hidalgo como al caballero andante. La recuperación de la cordura en el instante final le hace abominar de los libros de caballerías, pero no de don Quijote; el cuerdo hidalgo moribundo refrenda el sentido profundo de los actos del caballero loco asumiendo la parte sustancial de la identidad de este, tanto como el caballero había hecho suya la del hidalgo del comienzo.

El personaje de Cervantes dista de ser un tarado. Antes bien, muestra una clarividente autoconciencia de su singularidad y obra desde esa identidad singular en continuo proceso –acumulativo y depurador– de construcción; las quiebras violentas se producen en las circunstancias externas y están bien jalonadas en la narración (sustitución de un modo de vida por otro, golpes y apaleamientos, enfermedad y muerte), pero el hilo interior discurre sin ruptura. El personaje cervantino permanece siempre fiel a sí mismo –en ello radica su heroicidad–, y en esa lealtad, en el empeño de preservar el ámbito de la intimidad para destinarlo a lo absoluto, está el cimiento de la identidad del hombre moderno.

3.3. Presencia de lo absoluto

El comportamiento de don Quijote está dominado por una cuidadosa vigilancia de la licitud de sus acciones. Como dice Ciriaco Morón, el bien absoluto es la meta de sus actos; nunca emprende aventura sin asegurarse de que cumple con lo que debe a su profesión de caballero: siempre hay agravios que deshacer, entuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, abusos que mejorar y deudas que satisfacer (I.2). La noción del bien está omnipresente en cada instante de la vida del caballero como una llamada de orden superior que siente que no debe ni quiere desoír. Los acontecimientos de la vida diaria se le revelan como ocasión para alcanzar la inmortalidad y la gloria, en un anhelo de perdurar más allá del tiempo de la existencia terrena. Don Quijote no solo aspira a formar parte de un mundo armónico, sino que cree que la perfecta armonía se prolonga más allá de la vida y halla allí su auténtica sede. Pero no separa, al modo de la caverna platónica, un mundo de la esencia de un mundo de la existencia; no hay una tajante división entre el más allá y el más acá, sino que don Quijote vislumbra en lo cotidiano la presencia de lo absoluto: no parece conceder al absoluto una existencia independiente de sus encarnaciones, por nimias que puedan parecer estas. "Don Quijote –como afirma Fernando Torres– trasciende y eleva la realidad hacia lo que ella misma naturalmente no puede si no es previamente impulsada"[31]. La idea de elevación de lo imperfecto es una constante en la mente y en el hacer del caballero manchego. Dulcinea desempeña en este sentido un papel fundamental; ella es el nexo entre la potencia y el acto; su figura cuenta en el ánimo de don Quijote como la realización máxima de su valor actual, y tanta entidad o más otorga a esa proyección de Aldonza Lorenzo hacia lo absoluto que a su estado

[31] Fernando Torres Antoñanzas, *Don Quijote y el absoluto*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia, 1999, pág. 99.

de aldeana. Como aldeana y como señora, simultáneamente, ve el caballero a Aldonza/Dulcinea; con Sancho la identifica como la hija de Lorenzo Corchuelo (I.25) pero con la Duquesa no la considera menos que princesa, puesto que "aunque no formalmente, virtualmente tiene en sí encerradas" (II.32, 898) muy altas prendas que la hacen digna de ser "reina de corona y ceptro". Al margen de lo que hay de hiperbólico en las palabras de don Quijote a la Duquesa, la visión de Dulcinea –y del mundo, en términos generales– no responde a una valoración gratuita, sino que toma en consideración lo que se es y lo que se puede llegar a ser. Se trata de un peculiar modo de trascendencia que el personaje siente como una experiencia interna con proyección exterior: creencias, sentimientos y actos participan por igual de esa experiencia, y en ella halla don Quijote el impulso que orienta su actuar tanto en relación con el mundo como en la construcción de su propia identidad. Y esa conciencia de que lo absoluto está presente en lo cotidiano se plasma en la intimidad de nuestro personaje adquiriendo la forma de un anhelo de constante perfeccionamiento que busca la armonía total.

3.4. La radicalidad de don Quijote

Las acciones de don Quijote distan de ser el conjunto amorfo de hechos inconexos propios de un loco. Los actos ejecutados por el caballero están dotados de un significado coherente que emana de esa tensión hacia la plenitud que aprecia en la actualidad de los personajes y objetos que percibe la realización de su valor más alto posible. Don Quijote considera sus acciones como el nexo que media entre la actualidad de las cosas y su potencialidad, y de acuerdo con ello obra al dictado de sus convicciones más hondas. El hacer de don Quijote está guiado en todo momento por los valores más altos de su escala, y en consonancia con la acción y la escala de valores están sus pensamientos y sus sentimientos. Su radicalidad consiste en asentar el fundamento del comportamiento, desde los aspectos más irrelevantes hasta los más significados, en la raíz que sustenta su concepción del mundo: en la autenticidad, si damos a la autenticidad el sentido de una total coherencia entre lo que se cree, lo que se piensa, lo que se siente y lo que se hace, sin la más mínima contradicción entre estas facetas. Pero la específica radicalidad del caballero manchego va más allá, por cuanto la tarea de mantener esa coherencia en cualesquiera circunstancias no conoce descanso; sus palabras lo confirman cuando, engañado, lo llevan camino de su lugar encerrado en una jaula y dice:

> Yo sé y tengo para mí que voy encantado, y esto me basta para la seguridad de mi conciencia; que la formaría muy grande si yo pensase que no estaba encantado y me dejase estar en esta jaula, perezoso y cobarde, defraudando el socorro que podría dar a muchos menesterosos y necesitados que de mi ayuda y amparo deben tener a la hora de ahora precisa y estrema necesidad (I.49, 560).

Don Quijote hace suya la idea de la vida como deber libremente asumido –"no se ha de decir por mí, ahora ni en ningún tiempo, que lágrimas y ruegos me apartaron de hacer lo que debía a estilo de caballero" (I.20, 210)–, y el primer y principal deber es el de preservar la mencionada coherencia en toda ocasión. Pero no se trata de un deber visto como sujeción a una voluntad externa, sino de un deber que obedece a la propia voluntad de ennoblecimiento y que, expandiendo la propia identidad, eleva al hombre por encima de las ataduras de las pequeñeces mundanas y lo libera impulsándolo hacia esa búsqueda constante del absoluto mediante la transformación de lo cotidiano. Se trata de un concepto de libertad de profunda raigambre metafísica, aunque no está por ello reñido con su concreción en el comportamiento del individuo. En la figura de don Quijote conviven sin conflicto intrincadas sutilezas y realizaciones prácticas y en esto se evidencia que la figura del manchego andante es una creación destinada a mostrar esa síntesis entre lo doctrinal y lo concreto, lo que a nuestro juicio es bien significativo de la actitud de su creador.

El compromiso extremo con la coherencia no conoce límites en don Quijote. La misma vida carece de valor si no se vive al servicio de una radical autenticidad. Cuando el Caballero de la Blanca Luna lo derriba en la playa de Barcelona y apunta con su lanza al rostro del vencido, lo intima a romper la coherencia que con inquebrantable tensión ha sabido mantener don Quijote a lo largo del relato. El antagonista pretende obligarlo a "confesar que mi dama, sea quien fuere, es sin comparación más hermosa que tu Dulcinea del Toboso"; pero la respuesta del don Quijote caído en la arena no puede ser más elocuente:

> Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra (II.64, 1160).

La lealtad a la propia verdad está por encima de la flaqueza humana. En el lance se pone en juego la dignidad del hombre, y don Quijote desprecia vivir una vida sin dignidad. Don Quijote está dispuesto a inmolarse, a inmolar a un hombre para salvar al hombre, pues en cada individuo concreto alienta la más radical humanidad del hombre.

4. Mundo moderno y hombre moderno en Cervantes

Cervantes plasma en don Quijote el arquetipo de la personalidad moderna concretando en esta figura la mejor tradición humanista. Pero no lo hace para mostrar un ser abstracto e ideal, sino que crea en don Quijote una figura muy viva tanto por el carácter propio del personaje como por su incardinación en la realidad del mundo. Ahora bien, el mundo en que vive su peripecia nuestro caballero andante está lejos de encarnar sus mismos valores. El personaje cervantino se mueve dentro de un mundo muy concreto –la España de su tiempo– en el que los valores de la modernidad tienen plena vigencia; pero la orientación

que se da a esos valores y su repercusión en el comportamiento humano se muestran de manera bien diferente de la que se ha visto en el caso del caballero manchego.

Personajes como don Quijote vivifican lo más noble de la herencia humanista; otros –la mayor parte– viven de espaldas a ella. Sin embargo, la concepción del mundo es un todo sistemático y la omisión o la modificación de alguna parte produce un cambio en la estructura del sistema mismo. En don Quijote, Cervantes llevó hasta sus últimas consecuencias la concepción moderna del mundo y del hombre; ahora bien, en los personajes de *Don Quijote de la Mancha* se vislumbra que algunas de las ideas fundamentales de esta concepción han entrado en crisis; y el autor retrata en su obra el punto en el que chocan los ideales y las realizaciones de la vida diaria. Todos los personajes son conscientes de la realidad cambiante en que se desenvuelven y, en este sentido, son personajes modernos; pero la meta a que se dirigen –o deberían dirigirse– los cambios es motivo de discordia y, en lógica consecuencia, también lo es el sentido de la acción del hombre. De la misma manera, todos los personajes son conscientes de su singularidad y son, por ello, personajes modernos; pero la singularidad se manifiesta como *individualidad* en quienes, como don Quijote, aspiran a perfeccionar moralmente de manera permanente el individuo que son, y como *individualismo* en quienes aspiran a satisfacer sus apetencias aquí y ahora.

La idea de un mundo mudable y el sentimiento de la singularidad del individuo están perfectamente asumidos en el entorno social y cultural del momento, pero se traducen en otro modo de actuar y en otra autoconciencia de la identidad que las mostradas por don Quijote. No se le escapó a Cervantes que la herencia de la mejor civilización europea impregna la vida toda, pero lo hace de manera distinta en unos individuos y en otros y él supo mostrar las diferencias esenciales en su novela. Y al hacerlo así escenificó un conflicto que pone a prueba el lugar que los valores ocupan en la vida de los hombres.

4.1. El sentido de la acción: personajes activos y personajes pasivos

Aunque se desenvuelven en un mismo espacio y en un mismo tiempo, los personajes de la novela cervantina no parecen estar situados todos en el mismo mundo. En *Don Quijote* se muestran distintos modos de interiorizar el papel que el mundo desempeña en relación con la figura del individuo. Ya se ha visto cómo para don Quijote el mundo es una entidad en constante modificación y cómo esa conciencia de que la realidad es modificable da sentido al obrar del caballero; don Quijote aparece como un personaje activo que se constituye en impulsor de unos cambios que han de llevar la realidad mundana a un estado mejor. Don Quijote es el personaje activo por excelencia de la novela, aunque otros personajes como la pastora Marcela, Zoraida, Dorotea o Basilio –que tienen en común el ser protagonistas de episodios relativamente autónomos dentro de la trama general de la novela– muestran una línea de comportamiento parecida a la del caballero. Los personajes activos, calificados a menudo como *idealistas*, no se adaptan a un medio dado de antemano; su finalidad –y en ello consiste su modernidad– radica en su empeño

de transformar el mundo dado para ponerlo en consonancia con un modelo –la Edad de Oro– que marca la pauta del obrar.

Don Quijote se siente un punto entre el pasado y el futuro; y, en su vertiente de hombre forzado a estar en el mundo, está comprometido a guardar lealtad a las conquistas del pasado y a mejorar, con su acción, ese legado al futuro. No se limita a estar en el mundo, sino que su paso por la vida está marcado por un proyecto vital de raigambre ética.

Pero no todos los personajes mantienen la misma postura ante las cosas. Venteros, mozas del partido, cuadrilleros, Sancho Panza, el Caballero del Verde Gabán, los duques y los burgueses de Barcelona componen un mosaico de seres que, por su pasividad, contrastan vivamente con los anteriores. La pasividad no es exactamente la renuncia a la acción, sino el hecho de aceptar que la acción no es suficiente para cambiar el rumbo de las cosas o bien que la acción de estos personajes se orienta a impedir que las cosas cambien. El mundo de los personajes pasivos –muy a menudo llamados *realistas*– es un espacio (físico, social y moral) y un tiempo previamente dados, resultado de un sistema de fuerzas en equilibrio, que halla su sentido precisamente en ese equilibrio. El equilibrio de las fuerzas es la razón de ser del mundo y la acción de los personajes pasivos está orientada a preservarlo. Su hacer está ahí, sí, pero conscientemente limitado por la estabilidad del sistema. En su conciencia no hay rastro de un modelo exterior a la propia configuración del sistema y cada cual actúa buscando su acomodo a las circunstancias. Para estos personajes, el mundo es el medio al que adaptan su comportamiento; su radio de acción no va más allá del detalle: cambiando el detalle superficial se mantiene la identidad del todo. Los personajes pasivos no tienen más norma que esa ni más modelo que el mundo que les ha sido dado.

Para los duques, por ejemplo, el presente no es más que un punto en el tiempo que no exige nada de ellos; en ellos representa Cervantes la falta de compromiso (entendida como acción desvinculada de la concepción del mundo), el mero obrar, de donde nace un tiempo entendido como mecánica sucesión temporal que lleva del pasado al futuro sin más sentido que la dinámica cronológica.

Esa posición vital despunta en la conducta de muchos personajes de la novela de Cervantes, de la misma manera que la posición contraria está firmemente plasmada en Don Quijote. El encuentro entre una y otra manera de vida no queda reducido a una mera yuxtaposición, sino que se carga de matices éticos en tanto que opone la convencionalidad (obrar sin compromiso ni más sentido que el que se pueda otorgar al acto mismo) a la autenticidad (la acción comprometida que halla su sentido en realizar la concepción del mundo). Se ilustra así un auténtico choque moral entre dos actitudes opuestas, entre dos mentalidades empeñadas en ignorarse.

4.2. Don Quijote y Andresillo

En su peregrinar, don Quijote va topando con un fondo de personajes pasivos sobre el que se destacan las figuras de los activos, y muy especialmente la del protagonista.

Ese contraste domina en la disposición del mundo narrativo diseñado por Cervantes y, a mi juicio, está preñado de intención. Los personajes pasivos no forman un conglomerado indiferenciado; algunos (Sancho, Diego de Miranda, los duques, los burgueses de Barcelona) llegan a adquirir un importante papel en el desarrollo de la narración y otros, aunque tienen menor presencia, aportan detalles particularmente significativos. Este último es el caso de Andresillo. Precisamente en la primera aventura que emprende tras ser armado caballero, don Quijote arranca a Andrés –un adolescente que sirve como pastor al labrador Juan Haldudo– de las garras del labrador que pretendía apalearlo; forzado por don Quijote, Juan Haldudo se compromete a compensar al muchacho por el castigo que le había infligido, pero, ausente el caballero de la escena, redobla los azotes al tiempo que se jacta de haber incumplido su palabra:

> –Llamad, señor Andrés, ahora –decía el labrador– al desfacedor de agravios, veréis cómo no desface aqueste; aunque creo que no está acabado de hacer, porque me viene gana de desollaros vivo, como vos temíades.
> Pero, al fin, le desató y le dio licencia que fuese a buscar su juez, para que ejecutase la pronunciada sentencia. Andrés se partió algo mohíno, jurando de ir a buscar al valeroso don Quijote de la Mancha y contalle punto por punto lo que había pasado, y que se lo había de pagar con las setenas. Pero, con todo esto, él se partió llorando y su amo se quedó riendo. (I.4, 66)

Más adelante, Andrés y don Quijote vuelven a encontrarse en la venta, donde aquel le da noticia del aciago desenlace que había tenido aquel lance:

> Él [el labrador Haldudo] me paró tal, que hasta ahora he estado curándome en un hospital del mal que el mal villano entonces me hizo. De todo lo cual tiene vuestra merced la culpa, porque si se fuera su camino adelante y no viniera donde no le llamaban, ni se entremetiera en negocios ajenos, mi amo se contentara con darme una o dos docenas de azotes, y luego me soltara y pagara cuanto me debía. Mas, como vuestra merced le deshonró tan sin propósito y le dijo tantas villanías, encendiósele la cólera, y, como no la pudo vengar en vuestra merced, cuando se vio solo descargó sobre mí el nublado, de modo que me parece que no seré más hombre en toda mi vida. (I.31, 366)

Más revelador resulta que recrimine al caballero su intervención:

> Por amor de Dios, señor caballero andante, que si otra vez me encontrare, aunque vea que me hacen pedazos, no me socorra ni ayude, sino déjeme con mi desgracia; que no será tanta, que no sea mayor la que me vendrá de su ayuda de vuestra merced, a quien Dios maldiga, y a todos cuantos caballeros andantes han nacido en el mundo. (I.31, 367)

Andrés reniega ahora de lo que antes había celebrado; cuando todavía pensaba que Juan Haldudo cumpliría la palabra que había dado, Andrés trataba de presionar a su amo amenazándolo con la vuelta del caballero: "¡Cómo que andará vuestra merced acertado en cumplir el mandamiento de aquel buen caballero, que mil años viva; que, según es de valeroso y de buen juez, vive Roque, que si no me paga, que vuelva y ejecute lo que dijo!" (I.4, 66). Pero cuando vuelve a encontrarse con don Quijote se muestra refractario al cambio y desdeña su propia liberación. Su actitud revela a las claras la posición vital del individuo pasivo: la acción vale por lo que vale su resultado y, siendo este cambiante para sus intereses, también lo es el valor que otorga a la acción. Para Andrés la acción tiene un alcance limitado; no se trata de cambiar el orden de las cosas, manifiestamente abusivo en el caso de su apaleamiento, sino de mantenerlo en términos generales, aunque modificando su posición relativa dentro de ese orden.

4.3. Individualismo e identidad social

El concepto de la persona está en consonancia con la actitud inmovilista que subyace en los personajes pasivos y con la innovadora de los activos. La identidad de estos radica en la intimidad. En su fuero interno, el personaje tiene un proyecto de vida al que permanece fiel o lo traiciona; sus acciones emanan de ese centro identitario y tratan de preservarlo frente a las condiciones cambiantes del mundo en que se desenvuelven. Los personajes activos están seguros de sí mismos y sobre la base de la seguridad, fundamentada en la mismidad y en la legitimidad moral de sus fines, cimentan su identidad.

La identidad de los personajes pasivos tiene su núcleo en lo que el individuo tiene de ser social; su acciones derivan del papel del individuo en el mundo, de sus expectativas mundanas y, en la medida en que las cosas cambian, la identidad va cambiando a su vez. Los personajes pasivos tienen clara conciencia de qué representan en su medio. El papel social y el individualismo son las fronteras en que se enmarca el sentimiento de su identidad; pero lo social y lo individual no están en oposición, sino perfectamente complementados. El individuo tiene conciencia de su singularidad, pero en esa singularidad no se agota el sentimiento de su identidad sino que se siente a sí mismo como foco de intereses que, de varias maneras, lo ligan con los otros. Como su radio de acción está circunscrito al mundo dado, es en la incardinación de su singularidad en ese mundo donde se cumple plenamente su identidad. Intereses y deseos corresponden al individuo singular, pero su identidad no se completa hasta que el otro lo reconoce como sujeto de intereses y ambiciones personales socialmente legítimas, aunque –por lo general– están en el límite de la legitimidad moral.

El desarrollo narrativo de la novela muestra cómo don Quijote rompe el molde de este concepto individualista y social, al mismo tiempo, de la propia identidad. El hidalgo del capítulo inicial porta un nombre apenas concretado, pero este ser anónimo y oscuro no se conforma con el mundo dado y se lanza a conquistarse a sí mismo en el mundo proyectado por don Quijote de la Mancha. Sin embargo, el empeño del cura Pedro Pérez,

del barbero Nicolás, del bachiller Sansón Carrasco, del ama y de su sobrina es el de imponer al caballero su identidad social; con esa intención lo devuelven enjaulado a su casa el cura y el barbero al final de la primera parte; Sansón Carrasco, por dos veces en la segunda, trata de vencerlo en su propio terreno para forzarle a abandonar la caballería; ama y sobrina lo requieren para que desista de sus aventuras y particularmente reveladoras resultan las palabras que el ama dirige a don Quijote cuando en el penúltimo capítulo vuelve derrotado a su lugar: "Estese en su casa, atienda a su hacienda, confiese a menudo, favorezca a los pobres, y sobre mi ánima si mal le fuere".

La cuestión de la identidad no es, en el fondo, distinta de la del valor de la acción humana. Bajo una y otra subyace una misma convicción: el sentido de las transformaciones de un mundo en constante dinamismo. Don Quijote –y, en general, los personajes activos– sitúan el sentido del mundo, del sí mismo y de los actos en la persecución de un más allá: un mundo que se proyecta en el tiempo hacia el futuro y que, en lo moral, pretende someter al orden que le falta, una individualidad sentida como búsqueda permanente de la autenticidad y una acción comprometida con esas metas. Los personajes activos están siempre en camino hacia lo absoluto: el presente no es más que un punto de tránsito hacia lo que está por venir.

Frente a ellos, los pasivos están instalados en un presente que pretenden hacer valer como estado valedero en sí mismo. Es en la actualidad de su presente donde se consuma el sentido de la realidad en que se sienten instalados y los cambios se perciben como una amenaza. Por eso sus actos tienden a mantener el orden convencional. Ellos consideran el presente como punto final de la mudanza de las cosas del mundo. El tiempo presente y el espacio inmediato son la fuente de la que emana el sentido de su existencia, y al concebirlo de esa manera cierran la puerta al futuro: no hay un más allá en el que buscar ninguna meta ni tienen más proyecto que la inmovilidad.

5. Locura y utopismo

5.1. La "locura" de don Quijote ofrece distintas aristas para los personajes más próximos a él. El cura Pedro Pérez, el barbero Nicolás y el bachiller Sansón Carrasco tratan de cortar de raíz el proyecto de don Quijote para el mundo y para sí mismo mostrándole que no hay ningún camino que conduzca al absoluto; por eso tratan de vencerlo en su propio terreno: devolviéndolo a su lugar "encantado" o vencido, esperan que el caballero caiga en la cuenta de la inutilidad de su empeño. En cambio, el ama y la sobrina insisten por el lado del inmovilismo, en mostrar al hidalgo que la raíz de su ser está en un presente acorde con su pasado. Por cualquiera de estos caminos don Quijote debería llegar al mismo punto: la convicción de que en la vida no hay más caminos que los mil veces hollados. Estos personajes buscan su asidero más seguro en la seguridad de la acomodación a lo establecido; don Quijote, en el compromiso con lo absoluto, lo que es tanto como decir el compromiso consigo mismo.

Es la tiranía del "sentido común" la que conduce a considerar a don Quijote un loco pacífico[32], es decir, una figura irrelevante –no amenazadora– en el orden del mundo diario; para la mayor parte de los personajes de la novela, los pensamientos, los sentimientos y los actos de don Quijote están, sencillamente, fuera de lugar. No reconocen en él una figura que atente contra los fundamentos de la vida práctica; y es precisamente este aspecto el que nos revela que hay en el comportamiento del caballero algo que no se considera operativo en la vida de todos los días. Poco o nada hay en él que no pueda ser tenido por un valor positivo, pero irrealizable y, por tanto, vacuo[33].

Pero si se estudia con detenimiento la novela cervantina puede concretarse que el aspecto que los otros personajes tienen por signo demencial es precisamente el de darse a sí mismo un proyecto de vida que toma como norte el acercamiento entre lo actual y lo absoluto. Cuando la crítica insiste en que don Quijote es incompatible con la realidad está, implícitamente, adoptando el punto de vista de los personajes pasivos. Y, sin embargo, don Quijote no se considera incompatible con la realidad del mundo. Al contrario, se ve a sí mismo como un hombre en armonía con el mundo; en un primer momento como brazo ejecutor de la transformación de una realidad mundana deficiente y, más allá, como un ser perfectamente asentado en la realidad corregida gracias a su acción. De hecho, constantemente le acompaña como una obsesión la proyección pública de su figura: desde el primer capítulo sueña con que sus hazañas lleguen a "esculpirse en mármoles y pintarse en tablas para memoria en lo futuro". El antagonismo entre don Quijote y el mundo no pasa de ser un prejuicio romántico que de ninguna manera está presente en la mente de un personaje plenamente moderno que se sabe parte de un mundo cuyo dinamismo progresivo acepta como una tarea que a él mismo le corresponde llevar a cabo.

[32] La locura de don Quijote ha dado lugar, como casi todos los aspectos de la obra, a múltiples acercamientos. Desde la perspectiva carnavalesca, el don Quijote loco aparece como una figura que encarna la necedad, aunque la de necio –"el ignorante, el que sabe poco", dice Covarrubias– no sea etiqueta con la que se pueda identificar al personaje a lo largo de la novela. Los acercamientos psiquiátricos han tratado de diagnosticar los trastornos mentales del caballero; "un episodio maníaco o hipertímico", dice Francisco Alonso-Fernández que sufre don Quijote (*El Quijote en su laberinto vital*, Barcelona, Anthropos, 2005, pág. 8); hablando de "falsas identificaciones", Alonso-Fernández da por supuesto que la identidad es inequívoca e inmutable sin tener en cuenta que la continuidad psíquica es un fenómeno natural y la identidad un hecho cultural. Otro psiquiatra, Carlos Castilla del Pino, recuerda con tino que la locura de don Quijote es una locura literaria: "La locura en la obra de Cervantes no debe tomarse de ninguna manera en un sentido médico, a modo de un padecimiento venido de donde viniere, sino como una construcción ficcional en la que muestra y describe la *trascendencia del error en la construcción de la vida propia por parte de cualquier ser humano en general*, representado precisamente en este caso por alguien que nunca existió" (*Cordura y locura en Cervantes*, Barcelona, Península, 2005, pág. 64).

[33] En lo irrealizable del proyecto vital de don Quijote insisten Diego Martínez Torrón ("La locura de Don Quijote, por tanto, residiría en creer que el ideal caballeresco –que representaba la base de la ideología española oficial de la época– podía hacerse realidad", en "La locura de Don Quijote. Ideología y literatura en la novela cervantina", *Anales Cervantinos*, 34, 1998, págs. 23-36, pág. 34) y Carlos Castilla del Pino ("La concepción cervantina de la locura es que se trata de un proyecto irrealizable", *Cordura y locura en Cervantes*, cit., pág. 73)

5.2. En el cumplimiento de esta tarea se ha visto muy a menudo una cierta voluntad utópica de don Quijote, y se afirma incluso la existencia de un modelo utópico en la novela, formulado en el discurso de la Edad de Oro o en el ideal caballeresco[34]. Pero la Edad de Oro no deja de ser una referencia aislada. Es cierto que da la medida del compromiso de don Quijote con un mundo mejor, pero, fuera del marco de la estancia con los cabreros, carece de presencia en la novela. No se aprecia en don Quijote un componente utópico al modo de Tomás Moro o de Campanella. La peripecia vital de don Quijote no se encamina a conseguir un cambio en la ordenación política o en las condiciones materiales de la sociedad, del que pudiera seguirse, como suponen los autores mencionados, una mejora del estado moral de los individuos. La utopía de don Quijote, si puede calificársele de personaje utópico, es otra y descansa sobre la base de que el hombre esté a la altura de lo que, como hombre, le es moralmente exigible. El bien común es meta que pasa por un comportamiento acorde con la moral en cada individuo; la reforma empieza, y termina, en cada persona.

Si bien se piensa, el caballero no solo no hace suyo ningún presupuesto utópico al uso en la época renacentista, sino que se sitúa en la posición contraria. En Utopía o en la Ciudad del Sol, el hombre sería bueno porque en la sociedad perfecta no tendría ocasión de ser malo; Moro y Campanella postulan un determinismo social del comportamiento análogo al que se encuentra en la picaresca española: las sociedades utópicas y la picaresca aminoran la responsabilidad del individuo. En la novela de Cervantes, en cambio, es precisamente la responsabilidad moral de cada hombre el aspecto que más se acentúa. La ingenuidad de don Quijote consiste en esperar que el hombre sea capaz de comportarse como hombre en toda ocasión: en el episodio de Andrés y Juan Haldudo, el caballero confía en la palabra que el labrador no está dispuesto a cumplir y en el de los galeotes espera en vano que estos correspondan agradecidos a su liberación.

La "utopía" quijotesca no está por llegar con la instauración de una sociedad de nuevo cuño ni con la restauración de un pretérito perfecto; la "utopía" cervantina se cumple o se defrauda con cada hombre y en cada ocasión; no está en la reforma social, sino en una reforma de la conciencia, en una reforma que exige del hombre que sea hombre nada más, pero también nada menos.

5.3. Don Quijote es un hombre relativamente bien instalado en la realidad. Obviamente, no es el *hombre de mundo* que menudea en el teatro español y francés de esa misma época, pero tampoco es un hombre *contra* un mundo cuya realidad no niega. Se trata, sencillamente de un *hombre en el mundo*, que lleva a su punto extremo la mentalidad moderna. La idea de progreso, la de individualidad y la conciencia de lo trascendente fueron forjando a lo largo de la modernidad temprana un sistema de categorías y una

[34] Ver Heinz-Peter Endress, *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco. La utopía restaurativa de la Edad de Oro*, Pamplona, EUNSA, 2000.

escala de valores que aunó en una consistente síntesis toda una concepción del mundo y del hombre. El presente hallaba su sentido entre la herencia recibida del pasado y el legado que había de ser transmitido al futuro; el individuo, en la armonía entre su ser íntimo y su ser social; y la vida, en la aspiración de elevar lo relativo y fugaz hacia la perfección de lo absoluto e incondicionado. Como mentalidad histórica, la modernidad es una creación mental asumida en sus contenidos fundamentales (progreso, trascendencia, individuo) por la generalidad de los hombres de ese tiempo; pero en su confrontación con la experiencia las cosas muestran muy diferentes aristas. Todos estos ingredientes y las tensiones entre ellos hallan su escenario en un solo punto de confluencia: la acción. Y ese es el sagaz hallazgo de Cervantes: mostrar el grado de compromiso que en la persona se da entre su concepción del mundo y su experiencia. La obra de Cervantes no propone la restauración de unos periclitados valores caballerescos, sino la realización en el presente de los valores de la modernidad; se trata de ajustar la marcha efectiva de las cosas a las exigencias del modelo desde el que se conceptualiza la totalidad del mundo, incluido el hombre en él. Y también de mostrar hasta qué punto se está dispuesto a llegar en ese empeño.

En don Quijote muestra Cervantes la emergencia del sujeto moderno, que encontraría años después su más acabada formulación racionalista en el pensamiento cartesiano, y su compromiso con el objeto desde una perspectiva ética. El auge del individuo conducía a afirmar la subjetividad y a cuestionar el mundo objetivo, como el mismo Cervantes muestra cómicamente en la disputa sobre el yelmo de Mambrino (I.45) y en *El retablo de las maravillas*. Lo que Cervantes supo captar en el ambiente era la inconsistencia moral de hacer valer como cosas y hechos reales lo que no son más que ideaciones interesadas del sujeto. No es el supuesto idealismo fracasado el blanco al que se dirigen sus dardos, sino al modo de sumir en el fracaso las más nobles aspiraciones; y ese modo consiste en devaluar la nobleza sin admitir que pueda medirse con una vara que no sea la que sirve para medir los cortos horizontes del aquí y del ahora.

A través de don Quijote, Cervantes pone en primer plano que la trascendencia, literalmente afirmada pero no verdaderamente asumida en los comportamientos, no era un valor operativo en la vida, aunque mantenía su vigencia en el arte. Por esta fisura comienza la quiebra misma de la concepción moderna del mundo y del hombre: el compromiso con lo absoluto se percibe como una carga demasiado pesada para conducirse con desahogo en la vida. A partir de aquí, el hombre comienza a aliviar esa carga, a limitar su compromiso y, poco a poco, desemboca en una nueva concepción del mundo –conocida desde hace años con el nombre de *posmodernidad*– edificada sobre las ruinas de la modernidad: una concepción que se concreta poco después de la época cervantina, cuando cobra vigencia una idea del hombre que privilegia lo que tiene de ciudadano sobre lo que tiene de individuo, una idea del tiempo que considera el presente medida de todo el tiempo y una idea de la vida entendida como transcurso inmanente.

4. El impulso expresivo

1. De la concepción del mundo al hablar

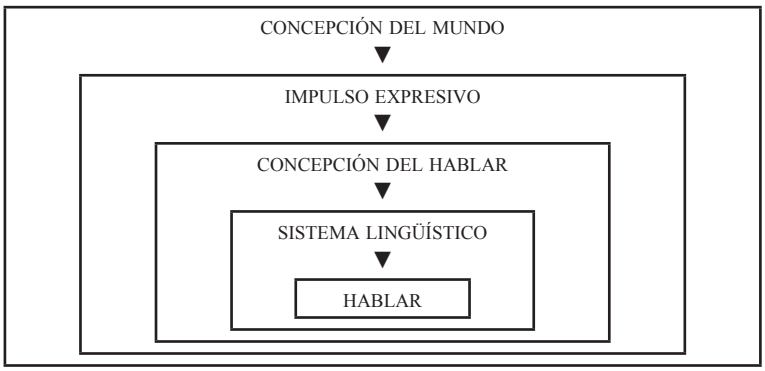
Examinada la noción de concepción del mundo y su relación con la creación artística, este capítulo se centrará en mostrar cómo se llega desde ella al acto expresivo. Concretado en el texto, el acto de expresión refleja la concepción del mundo y, en medida mucho menor, "refleja" también el mundo, aunque solamente en tanto en cuanto el mundo recibe la consideración de correlato "real" de la creación mental que constituye la concepción del mundo.

De las cosas reales se tiene experiencia directa e inmediata, pero la experiencia no adquiere plenamente su sentido si no es por su relación con el modelo de referencia que proporciona la concepción; al mundo de los puros fenómenos se superpone la concepción del mundo como un filtro que deja pasar a la conciencia las cosas ya interpretadas, es decir, alumbradas por un sistema de categorías a las que previamente ha asentido el sujeto y por un sistema de valores asumido por él. Y a este respecto, la concepción del mundo se presenta como un tamiz, a la vez deformante y conformante, de la imagen del mundo que pueda hallarse en un texto. Es deformante en tanto en cuanto se seleccionan, se abstraen o se agrandan los elementos de esa imagen y no muestra con plena exactitud las cosas; y es conformante por lo que la concepción tiene de condición, de criterio organizador de las percepciones. No solamente se perciben "cosas", sino que se perciben según un modo de percepción previamente admitido como un modo válido por el sujeto. Para Karl Mannheim, la obra cultural, considerada en sus aspectos "objetivos", se queda apenas en un "producto" que no puede ser entendido en toda su dimensión si no se tiene en cuenta la *Weltanschauung* que la hace posible[1]; la concepción del mundo aporta a la obra singular un tipo de significado inexcusable: el significado "documental", en terminología de Mannheim.

[1] Karl Mannheim, "On the Interpretation of *Weltanschauung*", en *Essays on the Sociology of Knowledge*, New York, Oxford University Press, 1952, págs. 33-83, pág. 44.

Además de las creaciones artísticas, con las que se ha ejemplificado lo expuesto en el capítulo anterior, también refleja el mundo (en el sentido que se dice en el párrafo precedente) cualquier acto de hablar, literario o no literario. Y es que hablar es también un acto creador, aunque su alcance no resulte tan amplio como el del arte.

Pero, además de la concepción del mundo, en el acto de hablar intervienen, presionando sobre su conformación, otros estratos que se examinan en estas páginas. De los conflictos que se producen entre la experiencia y la concepción del mundo se llega al deseo de hablar: el *impulso expresivo*. Este, a su vez, se realiza de acuerdo con unas reglas y convenciones, generalmente implícitas, que dan lugar a una *concepción del hablar*. A partir de ella se actualizan las unidades y las reglas del sistema expresivo (en este caso el sistema lingüístico) y, conforme a las constricciones que el sistema le impone, se materializa el acto de expresarse. La concepción del mundo, el impulso expresivo, la concepción del hablar y el sistema lingüístico ejercen su presión sobre el acto de hablar y este responde a esas presiones conformándose como se conforma: refleja una idea del mundo, responde a un deseo de intervención en el mundo, lo hace alineándose en relación con una tradición y se configura actualizando unidades abstractas y reglas de combinación. Estas presiones sobre el hablar se producen de manera jerárquica, como se representa en este gráfico:



La concepción del mundo constituye el estrato más abarcador, sobre el que se sustenta el sentido de todos los demás. El impulso expresivo responde a una necesidad del sujeto, determinada por su concepción del mundo y determinadora, a su vez, de la concepción del hablar. Esta responde a las decisiones básicas del sujeto sobre el acto de expresarse y el sistema impone las condiciones necesarias para la codificación lingüística de la expresión.

2. El impulso expresivo

Se entiende aquí por *impulso expresivo* el deseo que justifica, desde la perspectiva del hablante, la necesidad de la acción de expresarse. En lo que tiene de acción, la expresión, como las otras acciones humanas, responde a una motivación determinada por la concepción del mundo del sujeto que se expresa y también por su experiencia. Pero, como acto específico, también se relaciona con el instrumento mediante el que se ejecuta: el lenguaje; hablar es elegir entre las muchas posibilidades que el sistema lingüístico ofrece al hablante.

2.1. Carácter extralingüístico

La idea de impulso expresivo, más latente que explícitamente formulada, está presente en los primeros estudios de la corriente estilística. Charles Bally habla del impulso como deseo en su *Traité de stylistique française* (1909). Para este autor, el estudio del lenguaje no solamente debería ocuparse de las relaciones entre los elementos del sistema lingüístico, sino que debería prestar atención "a lo que sucede en el espíritu del sujeto hablante en el momento en que expresa lo que piensa". En esa misma línea, Albert Sechehaye contrapone una "science de la parole propremente dite" a la lingüística como ciencia del lenguaje y toma en consideración lo que el lenguaje comparte con otros medios aptos para la comunicación (el sonido, el gesto, etc.). Walter von Wartburg, por su parte, menciona el impulso apoyándose en la propuesta de Sechehaye, de la que difiere en otros aspectos:

> El habla se produce según las reglas de la lengua. Pero frente a esta dependencia está el hecho de que el habla tiene su origen en un impulso de mayor alcance. Está basada nada menos que en el instinto humano de comunicar una cosa. En el turista extraviado en la montaña, que trata de llamar la atención por medio de hogueras o de gritos, actúa la misma fuerza que en todo aquel que expresa una declaración con palabras. Existe algo en el habla que pudiera llamarse un elemento pregramatical. El impulso hacia el habla es algo extraidiomático. La lengua es sólo uno de los medios de que puede servirse este impulso y de los que se sirve para manifestarse[2].

Bally, Sechehaye y von Wartburg prestan atención a lo que incita al sujeto (el impulso) a expresarse: un hecho de conciencia anterior a la expresión misma. Y en cuanto es anterior a la expresión es extralingüístico aún. El impulso no es todavía la expresión, sino condición previa del acto expresivo. El acto responde a la necesidad del sujeto y cobra su concreta forma de acuerdo con aquello a lo que la necesidad incita; pero el impulso expresivo no es aún su cobertura verbal, su forma, objeto del que se ocupa la lingüística.

[2] Walter von Wartburg, *Problemas y métodos de la lingüística*, Madrid, CSIC, 1991 (1.ª ed. de 1951), pág. 342.

En "Sistema, norma y habla", Coseriu menciona el impulso expresivo como "intuición particular que requiere expresión concreta, material" y lo califica como concepto no propiamente lingüístico ("aunque interese en la lingüística y aunque pueda llegarse a él por medio de la lingüística")[3], sino perteneciente a la psicología de la expresión (no solamente de la expresión lingüística).

Lenguaje pregramatical llama al impulso Sechehaye, quien –como Bally y von Wartburg– considera su naturaleza de índole psíquica. Sin embargo, la psicología de las últimas décadas, la lingüística chomskiana y la lingüística cognitiva, que se plantean principalmente las relaciones entre la mente y el lenguaje, conciben este menos como expresión que como capacidad instintiva y, en consecuencia, apenas se plantean el porqué y el para qué de la expresión. Desde la perspectiva psicologista se llega a plantear cómo se codifica el habla y cómo se comprende, pero está ausente toda consideración de las necesidades expresivas del sujeto que habla.

2.2. El impulso expresivo como necesidad de hablar

La de hablar no es una actividad gratuita o inmotivada y, como toda verdadera acción humana, está supeditada a los fines del hablante, a su vez relacionados con su concepción del mundo. Por cuanto tiene de acto, la acción de hablar da una imagen ética del sujeto. El hablante habla porque *necesita* hablar para ser quien es en el mundo en que vive. Como necesidad, la de hablar se la impone el individuo a sí mismo; no entra en el orden de las necesidades biológicas, imprescindibles para la vida como puro hecho, sino que está enraizada en otro tipo de aspiraciones. Para matizar este tipo de necesidades es preciso retrotraerse más allá de las últimas corrientes lingüísticas de orientación psicologista. En Ortega y Gasset se encuentra una decidida voluntad de poner orden en la definición de las necesidades humanas:

> Llamo necesidad humana todo aquello que, o es sentido como literalmente imprescindible –esto es, tal que sin ello creemos no poder vivir–, o que, aunque podamos de hecho prescindir de ello, seguiríamos sintiéndolo como un hueco o defecto que había en nuestra vida. Así: comer es una necesidad literalmente imprescindible. Pero ser feliz, y ser feliz de cierta precisa manera, es también una necesidad. Claro es que no lo somos, esto es, que de hecho prescindimos de la felicidad y vivimos infelizmente, pero –¡ahí está!– la sensación de necesitarla perdura siempre activa en nosotros. Se dirá que el ser feliz no es una necesidad, sino un mero deseo. En efecto, lo es; pero esto nos revela que mientras muchos de nuestros deseos son sólo deseos –por tanto, algo de que por completo podemos prescindir sin que esta renuncia deje un muñón, una amputación, un vacío en nuestra vida–, hay otros deseos de que, como deseos, no podemos prescindir;

[3] Eugenio Coseriu, *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid Gredos, 1989, 3.ª edición, 3.ª reimpr., págs. 11-113, la cita en la pág. 91.

> esto es, que aunque de hecho tengamos que renunciar a satisfacerlos, a la realidad que ellos desean, a desearlos, no podemos prescindir, aunque queramos. Por eso exigen que los llamemos necesidades[4].

Como necesidad, el impulso expresivo se encuadra en esas "necesidades" que son deseos irrenunciables y tiene que ver con la faceta cultural más que con la biológica. Abraham Maslow ha estudiado la jerarquía de las necesidades humanas y afirma que las necesidades biológicas (Maslow las llama *fisiológicas*) tienen una base somática y su satisfacción es imprescindible para el desarrollo de una vida que con propiedad pudiera llamarse humana; a partir de ellas se van escalonando las necesidades de seguridad, las afectivas, las de estima, y las de autorrealización. No satisfechas, las necesidades biológicas relegan a todas las otras necesidades humanas al papel de deseos irrelevantes; pero la progresiva satisfacción de las metas de cada uno de esos estratos va dando paso a metas más altas, progresivamente relacionadas con las concretas formas de la vida social y cultural en cada comunidad de hombres[5].

Las necesidades biológicas, más que como verdaderas necesidades psicológicas, habrían de calificarse como requisitos para la realización de las funciones que constituyen el estrato básico de la vida; cerca de ellas está la necesidad de seguridad; y sobre estas se alzan las necesidades de afecto, estima y autorrealización. El impulso expresivo cabría situarlo en estos últimos escalones, entre las necesidades que tienen que ver con la vida cultural y social. Si las necesidades fisiológicas y de seguridad son reclamo de lo que el hombre debe a su faceta de ser natural, la necesidad de expresión nace de su vertiente cultural y si se le aplica el término *necesidad* no puede hacerse con igual significado que cuando se utiliza para nombrar las necesidades naturales. La necesidad de expresarse es una necesidad radical, subjetiva, "creada por un acto de voluntad", como dice Ortega, y que, como sigue diciendo, "implica adaptación del medio a la voluntad del sujeto"[6], como en el Shylock shakespeariano, que movido por el rencor, pleitea contra Antonio a despecho del menoscabo de sus intereses materiales: "Tengo contra Antonio un odio profundo, una aversión absoluta, que me impulsan a intentar contra él un proceso ruinoso para mí" (Shakespeare, *El mercader de Venecia*, acto IV, escena I).

El impulso expresivo es necesidad buscada y exigente. Maslow menciona la necesidad artística entre las de rango más elevado: las recogidas en la necesidad de autorrealización; y Carlos Castilla del Pino[7] califica como perentoria la necesidad de comunicarse, nacida de un conflicto interno y exteriorizada en un acto expresivo, con el que,

---

[4] José Ortega y Gasset, *Misión del bibliotecario*, en *Obras completas*, V, Madrid, Revista de Occidente, 1963, pág. 225, nota 1.

[5] Abraham H. Maslow, "A Theory of Human Motivation", *Psychological Review*, 50 (1943), págs. 370-396.

[6] José Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*, en *Obras completas*, V, Madrid, Revista de Occidente, 1963, pág. 219.

[7] Carlos Castilla del Pino, *La incomunicación*, Barcelona, Península, 1990, 2.ª ed., pág. 20.

en principio, el conflicto queda resuelto o en camino de resolverse. Un novelista como Cela pondera la necesidad expresiva equiparándola con las necesidades naturales: "Hay verdades que se sienten dentro del cuerpo, como el hambre o las ganas de orinar", dice en *La colmena*; con ello destaca la acuciante necesidad moral de revelar su verdad. El verdadero artista salva de la contingencia una intuición particular que no tendría otro modo de hacerse patente que la expresión. La tensión entre hablar y callar, entre poner en circulación un sentido antes inexistente o mantenerlo oculto se resuelve a favor de la creación como modo menos costoso de ubicarse en el mundo. El hablar no se corresponde solamente con la reproducción del pensamiento o con una manifestación de afectividad, sino que, como dice Merleau-Ponty, "es también una forma de existencia"[8], un indicio de la necesidad de situarse en el mundo y de afirmarse ante él.

Como "intuición particular", el impulso expresivo mira, de un lado, hacia la concepción del mundo, y, de otro, como algo que "requiere expresión concreta, material" (Coseriu), al acto de expresión que motiva. El conjunto de esas elecciones y de esas motivaciones da una doble imagen del sujeto del hablar: ética (por cuanto tiene de acto) y, a la vez, estética (por cuanto tiene de elección lingüística).

2.3. Lo individual y lo social en el impulso expresivo

La necesidad de hablar comprende, en su origen, dos aspectos ineludibles que son previos a la conformación lingüística:

a) la percepción de algo que ofrece un interés suficiente para incitar a la acción de hablar, y
b) el deseo de asociar con esa percepción la percepción de otro[9].

El primero tiene que ver con la relación entre la experiencia del hablante y su concepción del mundo, y de ahí surge la selección del contenido: un hecho, un objeto, una persona, etc. se extraen del *continuum* que se extiende ante el hablante y cobra particular significación. El segundo tiene que ver con el hecho de que, por formalizarse, la expresión puede ser transmitida a otro.

El conflicto entre la experiencia y la concepción del mundo reside en la conciencia del sujeto y, como tal, permanece en ella incognoscible para los demás. En la conciencia, solamente cuenta para el sujeto, pero no es todavía un hecho del mundo con el que puedan contar otras personas. En un hecho se convierte al encarnarlo en un mensaje; entonces, no solamente se concreta en una representación, también revela una intención y una apelación. Por el hecho mismo de conformarse mediante el lenguaje, la expresión se hace transmisible y postula: a) una representación de la percepción del sujeto, b) su

[8] Maurice Merleau-Ponty, *Filosofía y lenguaje*, Proteo, Buenos Aires, 1969, pág. 30.

[9] Alan Henderson Gardiner, *Langage et acte de langage. Aux sources de la pragmatique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, s. a., págs. 62-63.

propio valor como acto (que presupone una intención) y, junto con ello, c) una propuesta sobre un estado de cosas cuya viabilidad (asumida por el sujeto) se somete a la consideración de un oyente o destinatario. Habermas denomina *pretensión de validez* a este intercambio:

> Un hablante hace valer una pretensión de validez susceptible de crítica entablando con su manifestación una relación por lo menos con un «mundo» y haciendo uso de la circunstancia de que esa relación entre actor y mundo es en principio accesible a un enjuiciamiento objetivo para invitar a su oponente a una toma de postura racionalmente motivada. El concepto de acción comunicativa presupone el lenguaje como un medio dentro del cual tiene lugar un tipo de procesos de entendimiento en cuyo transcurso los participantes, al relacionarse con un mundo, se presentan unos frente a otros con pretensiones de validez que pueden ser reconocidas o puestas en cuestión[10].

Habermas se refiere al intercambio verbal, pero este concepto halla acomodo sin estridencia dentro de la noción de impulso expresivo. No se trata aquí, todavía, de la expresión ya formalizada, sino de que el que se expresa acepta que su expresión será cauce de una propuesta susceptible de ser aceptada o cuestionada por otro. Aun cuando permanezca inédita y su autor la oculte celosamente a los receptores, la expresión artística no deja de implicar esa pretensión de validez, en tanto en cuanto ha objetivado en unas formas lo que de otra manera nunca habría llegado a tener presencia.

En el espacio de la interacción entre los individuos ve Gardiner la razón de ser del lenguaje todo como institución social, pero en tanto en cuanto queda circunscrito en este aspecto prelingüístico del que se viene tratando (el impulso), no estamos aún ante un acto social, sino más bien ante la aceptación de que la expresión, una vez emitida, no puede dejar de ser un acto social. Y en el impulso expresivo se conjugan, antes que en la expresión misma, las dos facetas de la comunicación: el que se expresa decide individualmente sobre qué va a expresarse y cómo va a hacerlo, pero también toma la decisión de convertir una percepción individual en un hecho social o, mejor dicho, acepta que se convierta en un hecho con repercusión social[11].

2.4. El impulso en el hablar

El impulso es la razón subjetiva del hablar y de hacerlo de una cierta manera. Es anterior al acto expresivo que desencadena, pero no es una simple causa mecánica: implica volición y asentimiento. Su consecuencia, el acto de decir algo a alguien, está determinada por una serie de decisiones conscientes en mayor o menor grado, pues lleva aparejada

[10] Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, I, Madrid, Taurus, 1999, pág. 143.

[11] Es preciso matizar, con Gardiner una vez más, que el lado social de la expresión no anula lo que tiene de individual. Es consecuencia del impulso de un solo individuo y su interpretación la lleva a cabo otro individuo, o muchos, pero de manera individual, no colectiva.

la toma de decisiones sobre la conformación lingüística del destinatario (no es igual el tratamiento de respeto que el tuteo, por ejemplo), del tema (conviene hablar de unos asuntos, pero no de otros) y de la propia formulación verbal de la expresión (en cada situación es adecuado hablar de tal o cual manera).

La subjetividad del impulso se hace, no obstante, palpable en la comunicación. Las lenguas se pliegan a las necesidades expresivas de los hablantes incorporando a sus respectivos sistemas los medios necesarios para satisfacerlas. Ya se ha indicado cómo el hablante decide el tema del hablar movido por la percepción de aquello a lo que concede interés suficiente como para ser transmitido. Una concepción ingenua del lenguaje podría llevarnos a pensar que en tal caso no tiene más que hacer que elegir el vocabulario y los enunciados que representaran ese hecho, como si la sintaxis y el vocabulario se plegaran dócilmente a la representación de las cosas. No es así. El que habla conforma en unos signos de significado general la referencia a un hecho particular y al hacerlo así categoriza su experiencia particular dentro del formato que posibilita su concepción del mundo. Al hablar, el hablante representa el mundo, o, mejor dicho, representa el universo de sus creencias y sus valores y este es el cimiento sobre el que se alza su acto comunicativo. La selección del vocabulario, la sintaxis, la pronunciación y otros muchos aspectos de la actividad comunicativa son, a fin de cuentas, el resultado final de una incesante toma de decisiones que se supedita a las necesidades del sujeto hablante para poner en pie el referente de su representación. Así, por ejemplo, el niño que deja caer un vaso que se hace pedazos contra el suelo probablemente daría cuenta de este hecho a un adulto con un enunciado como: *Se ha roto el vaso,* más bien que con este otro: *He roto el vaso*.

Y esta elección no es inocente. Con una u otra formulación el niño remitiría a dos hechos diferentes. Ambas tienen en común la representación de un vaso que se ha roto, pero se diferencian en que con "He roto el vaso" el niño representa una acción, de la que es responsable un agente (él mismo), mientras que con "Se ha roto el vaso" representa un proceso, un puro proceso que deja en silencio la intervención del agente. Hablar, asignar una referencia al significado potencial de los signos y presentársela al oyente constituye una auténtica interpretación de los hechos tanto, por lo menos, como una representación de ellos.

El sistema de categorías incluido en las concepciones del mundo está indefectiblemente asociado a unos valores. El mundo valorado es el estrato básico de la concepción del mundo. El sujeto asiente tanto a la imagen como al valor y eso se hace patente en la acción de hablar. Y desde ese asentimiento, la estructura de la realidad en la que el hombre se desenvuelve es pura obviedad para el sujeto, por lo cual, no siente la necesidad de explicitarla. Por eso, el objeto de la concepción del mundo (las categorías y la jerarquía de los valores) se presenta, de ordinario, como el conjunto de presupuestos que subyacen a los actos humanos más bien que como declaraciones explícitas. De ahí su formulación fragmentaria, de estrato latente desde el que se vive y se actúa; de ahí también el que se capte menos en la literalidad de lo expresado que en la modalidad desde la que se expresa

el sujeto o en los contenidos implícitos (sobrentendidos y presuposiciones) de la expresión. En un sencillo ejemplo como

Me han hecho sufrir, *ante todo*, mis mejores amigos,

la expresión *ante todo* determina al sintagma *mis mejores amigos*, y además:

a) por una parte, pone en paralelo las personas mencionadas en este sintagma con otras no mencionadas (pero sí presupuestas) que también han hecho sufrir al que habla;
b) por otra, mediante *ante todo*, el que habla sitúa a sus mejores amigos en lugar destacado dentro del conjunto de las personas que lo han hecho sufrir[12].

Obsérvese que el contenido cambiaría de manera notable si se suprimiera *ante todo*:

Me han hecho sufrir mis mejores amigos.

No es indiferente su presencia, pues con ella la adecuación del acto comunicativo a la situación en que se emite integra lo dicho y lo presupuesto en un todo y conjuga la representación de un suceso (el que a alguien le hayan hecho sufrir sus mejores amigos) con una valoración (encomendada a *ante todo*).

Un tercer ejemplo, cervantino, muestra con más claridad la presencia de los valores y las intenciones. Cuando, en la segunda parte de *Don Quijote*, el hidalgo manchego interrumpe con sus comentarios la representación de maese Pedro, este le espeta al caballero:

> ¿No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, *con todo eso*, corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración y todo? (II.26, 950)

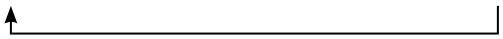
Prescindiendo del carácter de pregunta retórica de la cita, el significado del miembro que sigue a *con todo eso* es, culturalmente, incongruente con el significado del que la precede: no es aceptable que se tenga por bueno lo disparatado e inconsistente, ni que se disfrute con ello, lo cual no significa que el conjunto sea incoherente, sino que su coherencia descansa sobre distinta base.

La congruencia del hablar no solo tiene que ver con el mundo representado; también tiene que ver con la específica situación comunicativa, de la cual forma parte la intencionalidad del hablante. Maese Pedro presenta una serie de acontecimientos inconciliables; *con todo eso*, en este caso, no los aúna en un todo coherente *per se*. Lo que aquí se pone de relieve es la coherencia de la posición del hablante ante los hechos que presenta, es

[12] Tomamos el ejemplo de Valerio Báez San José y Guillermo Fernández: "Modificación del enunciado mediante un sistema de partículas", *Lorenzo Hervás*, 4 (2007), pág. 5; en línea, http://e-archivo.uc3m.es/dspace/bitstream/10016/1129/5/LH_ling_n4.pdf.

decir, la continuidad entre el estándar cultural presupuesto y la actitud del que habla. Y esa coherencia se adhiere a lo enunciado como un sobrentendido producido por el acto de decir las cosas que se dicen. Sirviéndonos del modelo –algo modificado– de enunciado que más adelante se justificará, podemos esquematizarlo de la siguiente manera:

SUCEDE QUE		
PRESUPONGO QUE SUCEDE QUE	TE DIGO QUE, *con todo eso*, SUCEDE QUE	CON LA INTENCIÓN DE
'las comedias disparatadas no deberían ser aplaudidas'	Se representan… comedias llenas de mil disparates, y …se escuchan … con admiración…	'reprobar el gusto'



Este tipo de coherencia se refiere a la acción de hablar (de representar las cosas), de la cual el enunciado es solo un instrumento. *Con todo eso*, en este caso, relaciona el conjunto de lo dicho (representado por el hablante) con el presupuesto cultural, al cual se adhiere el que habla. Se concretan aquí los elementos que antes se mostraban examinando la estructura de la acción: en lo dicho ("Se representan mil comedias llenas de mil disparates… y se escuchan con… admiración") se representa la experiencia de maese Pedro; lo presupuesto (no deberían aplaudirse las comedias disparatadas) remite a su concepción del mundo, y del hecho de hablar se infiere su intención (reprobar el gusto teatral). En la estructura del enunciado se produce un juego de tensiones –entre lo dicho, lo presupuesto y lo inferido– que permite dilucidar el impulso expresivo de maese Pedro como el deseo de mostrar algo (su intención) mediante una expresión (lo dicho) que choca con un presupuesto cultural actualizado en el acto comunicativo. Y ese juego de tensiones entre lo que se dice y los contenidos que subyacen a lo dicho se evidencia por medio de un elemento verbal[13].

Hablar es una actividad humana relacionada con el comportamiento total del hombre, que incluye actos verbales y no verbales. Como cualquier otro acto humano, el de hablar es, pues, un modo de comportamiento por el que el hombre deja constancia del valor que se otorga a sí mismo y del valor que otorga a cuanto se relaciona con él. Al servirse de la

[13] Obsérvese que el presupuesto cultural no se actualizaría en lo dicho si se negara el segundo miembro: *Se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso,* no *corren felicísimamente su carrera,* ni *se escuchan con aplauso ni admiración*. De hecho, en este caso no es legítimo interpretar *con todo eso* con el mismo sentido que el que tiene en el ejemplo anterior. Ahora tiene sentido consecutivo mientras que en el caso anterior tenía sentido concesivo.

lengua, el hablante revela en el hablar no solo unos rasgos lingüísticos particulares, sino también los elementos esenciales de su propia identidad. El sentido del hablar, considerado en su faceta de acto, está condicionado por las necesidades expresivas del sujeto y por la concepción del mundo en la que se incardinan esas necesidades. Y esas necesidades y esa concepción del mundo dejan su rastro, por mínimo que sea, en cada acto de hablar concreto. En lo dicho, el hablante deja huella de su percibirse a sí mismo como un ser que, hablando, pretende modificar un previo estado de cosas con objeto de que el nuevo estado, posterior al hablar, se acomode a sus propósitos. En el texto –producto del hablar– queda una señal indeleble que permite reconstruir razonablemente su identidad en tanto que hablante y la finalidad del acto que lleva a cabo.

2.5. Impulso expresivo e interpretación de la obra literaria

2.5.1. Queda ahora examinar si también en las obras literarias el creador deja huella de sí y, de ser así, cuál es la pertinencia de esa huella para determinar su sentido. No es fácil la respuesta a la primera de estas cuestiones en el caso de las obras literarias. Hasta aquí se ha defendido la idea de que expresarse es una acción que produce un resultado (el texto) y que está motivada por un impulso; el orden en que se produce esta cadena de determinación es el siguiente:

impulso expresivo → expresión (acción) → resultado (texto).

En la obra literaria este orden no es distinto de cualquier otro acto de expresión. Sin embargo, en este caso hay particularidades que no se dan en otros casos; lo que se ofrece a la consideración del receptor es únicamente el eslabón final de esta cadena: el texto; la acción misma, de la que es responsable un sujeto, y el impulso que la motiva no se muestran como tales. El texto es un hecho, un dato comprobable en su materialidad, pero la acción expresiva y su impulso le pertenecen a un sujeto, el autor, y no hay de una y otro ninguna evidencia inmediata, al margen de su posible plasmación en el texto.

En el caso de autores vivos podría recurrirse a demandarles información sobre qué les lleva a escribir o qué pretenden con su obra; pero este recurso es inútil: el autor suele remitir al texto de su obra como cifra de la clave interpretativa, reconociendo a su creación una autonomía a la que él mismo es ajeno. Y en el caso de los autores del pasado ni siquiera cabe este recurso. Esta respuesta es explicable y el recurso a la interrogación del autor es engañoso. El autor es, siempre, un ser inexistente, en cierto modo, un ser muerto. En la "muerte del autor", en el sentido de considerarlo una figura irrelevante para el sentido de la obra, ha insistido la *nouvelle critique*[14]. Pero la "muerte del autor" se utiliza aquí con otro sentido. Una persona no es *siempre* autor: solamente lo es en tanto en cuanto

[14] Roland Barthes, "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 2009.

sujeto de la creación y mientras el proceso de creación permanece vivo; acabado este y difundida la obra, la persona que la ha creado es ya un receptor. No son infrecuentes los casos en que se interroga a un creador por la suerte de algún personaje en una historia de final abierto, a lo que suele invariablemente responder que la ignora. Efectivamente, el autor deja de serlo fuera del acto de la creación y fuera de él, su relación con la obra es ya otra. En el pensamiento literario, este desdoblamiento se ha plasmado en la idea de la inspiración como enajenación de origen divino; en Cervantes se hace presente cuando hace a don Quijote iniciar la cita de unos versos de Ovidio ante Lorenzo de Miranda:

> El poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta; y, con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio, compone cosas, que hace verdadero al que dijo: est Deus in nobis[15]…, etcétera. (II.16, 758)

Es en la figura del autor en la que se produce el paso del impulso a la expresión y de esta al texto. Cuando el autor (vivo o muerto, esto es irrelevante para lo que aquí se expone) desaparece, solo queda el texto. Y para tratar de desenmarañar la huella de sí que el autor haya dejado en él no hay otro medio que tratar de reconstruir el trayecto en orden inverso: desde lo determinado (el texto) a sus determinaciones. Si se acepta que expresarse es una acción que produce un resultado (el texto), de algún modo ha de quedar en él la impronta de la acción que lo produce y en esta la de aquello que la motiva (el impulso expresivo). De este modo, si algún rastro de sí mismo deja el autor en su obra este debe estar en correspondencia con el impulso más que con la literalidad de lo que dice la obra. Pero del impulso no hay más experiencia inmediata que la literalidad. Esta aporía conduce a la idea de que el autor y sus motivaciones no son otra cosa que una función del texto: de su literalidad surgen las respuestas a todas las preguntas que se le puedan formular, y el autor quedaría, al fin y al cabo, relegado a un elemento de la interpretación. Llevada hasta sus últimas consecuencias, esta postura desemboca en la extendida idea de que la interpretación se basta y sobra a sí misma y el texto mismo no sería más que su punto de partida.

Este modo de ver las cosas confunde el objeto con el modo de conocerlo y puede llegar al punto de prescindir del objeto mismo. Sin embargo, la secuencia del proceso de la aprehensión no es la secuencia del proceso de creación. Como se ha visto en los ejemplos del apartado anterior, al presupuesto de un enunciado se llega a través de la forma del enunciado, pero esto no significa que sea la forma la que produce el presupuesto; el papel de la forma es hacer aflorar el presupuesto en la comunicación, y una vez captado se accede a la posición desde la que se dispone la forma. Si alguien dice: *Ella ya no fuma*, sabremos que la persona que emite estas palabras piensa que ella fumaba antes, y que creer esto es lo que ha llevado a emplear *ya*, no a la inversa.

[15] La cita completa es: “Est Deus in nobis, agitante calescimus illo; hic impulso semina sacrae mentis habet” (Ovidio, *Fasti*, VI).

Indicios de este tipo pueden considerarse huellas de la presencia del hablante en su enunciado. En el caso de la literatura las cosas no son, en el fondo, distintas, pero se presentan de manera algo diferente. El autor no es exactamente la persona que ha producido el texto, según se ha dicho. Con sentido bien distinto del de la *nouvelle critique*, Merleau-Ponty ha desterrado al autor del mundo de los seres vivos al plantearse "la paradoja del autor y el hombre, lo que el hombre ha vivido y que es, evidentemente, la sustancia de su obra, pero necesitado, para *hacerse verdadero,* de una preparación que precisamente suprime al escritor del número de los vivos"[16]. El autor y el hombre no son seres antitéticos, sino complementarios; la experiencia del autor filtra la experiencia del hombre hasta conformarla en la obra. Por eso, si alguna traza hay en el texto es traza del autor y solo lo es del hombre por cuanto hay de participación del autor en la humanidad de la persona que produce la obra. Pero no se identifica estrictamente con la persona civil y concreta que reside en tal lugar y tiene cierta edad, etc.

Autores como Gadamer piensan que no es posible reconstruir la situación originaria de la creación. Es difícil no aceptar esta proposición; tanto para los autores actuales como para los del pasado es imposible la intelección exacta de sus propósitos. Sería vana tarea la de tratar de determinar hasta el último detalle la intención de Cervantes o de un poeta vivo. Pero sí podemos hacernos cargo de su legado, de su obra. Si el artista crea lo hace para que otro perciba *qué, cómo* y *para qué* ha creado; el sentido de su creación no viene determinado por la personalidad del individuo concreto que crea, sino por su faceta de autor, de copartícipe de la humanidad del hombre que es, y de su modo de instalarse en el mundo. Con otras palabras: en la obra difícilmente se hallará información sobre las particularidades concretas de quien la escribió, pero sí es posible hacer inferencias sobre esos otros aspectos más generales que, en su esencia, constituyen lo que se llama aquí impulso expresivo.

En el impulso expresivo se han examinado dos aspectos: la intuición de algo relevante y la decisión de hacer a otro potencialmente partícipe de esa intuición conformada en la obra. Esto último parte de la idea de que el otro, el receptor, es capaz de percibir el sentido de esa intuición. Y esta es la huella que debe buscarse. Esa intuición se conforma en un género literario y en un tema de fondo: una disposición del mundo representado en el texto, el juego de fuerzas, deseos y aspiraciones de los personajes. El mundo conformado en la obra literaria, el mundo propuesto por el autor –entendido en el sentido que se ha dicho en los párrafos anteriores– a la consideración del receptor, se configura como experiencia iluminada por la concepción del mundo. La expresión parte de un conflicto en la conciencia del creador y este conflicto lleva a la conformación de la creación. En la elección del género y en el mundo representado en su obra, el autor manifiesta, descubierta o veladamente, una posición que opera como perspectiva moral desde la que contempla las cosas.

[16] Maurice Merleau-Ponty, *Filosofía y lenguaje*, Buenos Aires, Proteo, 1969, pág. 19.

No siempre lo hace mediante afirmaciones inequívocas, sino más bien mediante indicaciones deliberadamente vagas, supuestos y sugerencias que no resulta fácil esclarecer. No obstante, esto no excluye las declaraciones explícitas, frecuentemente incluidas en el paratexto (prólogos, dedicatorias, anotaciones, etc.) y guiños cómplices (como la figura del *autor implícito*), cuya función es modalizar el contenido del texto en sí. Cuidadosamente examinados y puestos en el lugar que les corresponde, estos indicios forjan la imagen de una conciencia que está en el origen del texto como construcción formal.

2.5.2. Tradicionalmente, el sentido de la obra literaria se identificaba con la intención del autor. Pero el de "intención" es un concepto un tanto confuso, como señala Antoine Compagnon:

> La intención no suele estar bien definida: ¿se refiere a la biografía del autor? ¿A su intención, a su proyecto? ¿O a los sentidos en los que el autor no había pensado, pero que admitiría de buena gana si el lector capaz se los presentase? Siendo la literatura misma una noción vaga, abarca grados de intención muy fluctuantes[17].

Aquí se propone una noción de sentido distinta. El sentido de la obra literaria se define por la relación entre el texto y el impulso que motiva el acto expresivo del que el texto es resultado. El sentido no está inmediatamente relacionado con la literalidad del texto, pero al sentido se accede a través de la literalidad, pues en ella se encuentran las señales que permiten reconstruir, en mayor o menor medida, la acción de expresarse. Penetrar en el sentido de la obra artística significa esclarecer qué hay en ella de acto y de qué medios se vale el creador para llevarlo a cabo. La obra literaria alcanza su significación por ser el medio del que el autor se vale para dar satisfacción a su necesidad de expresión: el impulso expresivo. Conformada de acuerdo con la voluntad de su creador, en su misma conformación deja un rastro de tal voluntad en las huellas que se han expuesto en los párrafos anteriores. La tarea fundamental es determinar el valor de la intuición que la motiva. Esa intuición no es efímera; acuciante en la conciencia del creador, se realiza en un artefacto que la articula como un todo sostenido por el mismo propósito. Cada uno de los elementos integrantes de ese artefacto está imbuido por el vigor de la intuición inicial. El texto entero y cada uno de sus rasgos significativos obedecen a un mismo impulso. El sentido, pues, no se circunscribe a una apreciación general sobre los motivos e intenciones del creador, sino que se extiende por doquier y puede comprobarse en el todo y en sus partes.

Para tener acceso al sentido no se cuenta con más medios que la literalidad del texto y esto supone que, necesariamente, se llega a él a través de la interpretación. La interpretación está, en cierto modo, prevista ya en el impulso expresivo, que implica la decisión de

[17] Antoine Compagnon, *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*, Barcelona, Acantilado, 2015, pág. 98.

fijar la intuición inicial en unas formas y hacer la creación, por tanto, transmisible. Por el hecho de conformarse en un mensaje, la obra de arte, como cualquier emisión lingüística, implica ya un componente apelativo. El autor somete su mensaje a la consideración de otro y al hacerlo postula la pertinencia de su obra, la *pretensión de validez* de Habermas, y también fuerza que el receptor tenga que tomar partido, el que sea, ante esa pretensión. Esta pretensión de validez, junto a la intuición que está en el origen de la acción expresiva y que alienta en cada detalle constituyen el sentido de la obra: constituyen la finalidad y la causa, respectivamente, de la expresión. La pretensión de validez responde al *para qué* de la creación; la intuición, a su *porqué*.

En la segunda mitad del siglo XX se ha cuestionado de manera muy señalada la noción de sentido aplicada a las obras literarias. La corriente teórica que postula "la muerte del autor" niega el sentido, que identifica con lo que el autor *quiere decir* mediante su obra, y le contraponen el *significado*, lo que la obra *dice*. El sentido, si tal concepto pudiera aceptarse, no sería más que el resultado de una interpretación. Pero los términos de la oposición entre lo que *quiere decir* el autor y lo que *dice* la obra están viciados, desde su base, por el presupuesto de que lo que el autor quiere decir es algo distinto de lo que dice la obra. Entre los cervantistas, se ha manifestado esa oposición en la idea de un Cervantes, "ingenio lego", poco o nada consciente de lo que se contiene en *Don Quijote*. La diferencia entre lo que el autor quiere decir y lo que dice es inexistente: el autor quiere decir lo que dice en su obra, aun cuando esto no suponga que haya premeditado minuciosamente cada uno de los detalles (una preposición u otra, por ejemplo, dentro de una frase).

Otra manera de cuestionar la idea de sentido es la de postular su multiplicidad. A esta posición se ha llegado como consecuencia del papel predominante que se ha concedido a la interpretación y de que solo mediante ella se tenga acceso al sentido. En esta línea, Gadamer afirma: "La decantación del auténtico sentido de un texto o de una obra de arte es un proceso interminable"[18]. Y, desde la perspectiva del intérprete, podría admitirse esta aserción; pero solo cabría aceptarla si se admitiera que es el intérprete quien determina el sentido y, siendo innumerables los intérpretes innumerables habrían de ser los sentidos del texto. No habría ninguna concesión al proceso creador, al que lleva del autor a la obra, y todo queda encomendado a la sucesión de interpretaciones, que, potencialmente interminables, hacen del sentido "auténtico" una auténtica quimera. La asunción de esta manera de pensar equivale a un verdadero historicismo, tan denostado por Gadamer, vuelto del revés: "El supuesto ingenuo del historicismo fue creer que es posible trasladarse al espíritu de la época, pensar con sus conceptos y representaciones y no con los propios, y forzar de ese modo la objetividad histórica" (pág. 68). No menos ingenuo parece creer que, como no es posible reconstruir la exacta situación originaria de la expresión, haya de

[18] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, II, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1998, pág. 69.

ser la situación actual de cada intérprete, la de cada momento histórico, la que determine el sentido de la obra.

No es razonable negar legitimidad a la interpretación, pero es preciso indagar en cuál es la base sobre la que se sustenta su legitimidad. Por más que a la dilucidación del sentido se llegue a través de la interpretación del texto, interpretación y sentido no deben confundirse. Las nociones de sentido y de interpretación miran hacia el texto con perspectivas distintas. Uno lo toma como objeto causado y otra, como objeto causativo. El sentido hace referencia a cómo el texto se pliega a su impulso expresivo; la interpretación, a la apropiación del texto por el receptor y a la integración en sus esquemas culturales. El sentido da cuenta de cómo el creador reacciona ante su medio y formaliza la reacción en el texto; la interpretación es una reacción del receptor ante el texto ya formalizado. Mannheim distingue entre significado objetivo, significado expresivo y significado documental; el primero puede identificarse con el contenido del texto, el segundo con el del acto de hablar y el tercero con el de la concepción del mundo[19]. De acuerdo con esta distinción, la interpretación se definiría como la relación entre la concepción del mundo del receptor y el significado objetivo de Mannheim y el sentido, como la relación entre el significado objetivo y el expresivo, que a su vez remite a la concepción del autor. En el siguiente cuadro se resumen las diferencias:

Impulso expresivo ← Texto	**Texto ← Receptor**
Significado "objetivo" ↓ Impulso expresivo	Concepción del mundo del lector ↓ Significado "objetivo"
Sentido	**Interpretación**

El sentido es previo a la interpretación. El receptor percibe en el texto un sentido (una intuición y una pretensión de validez) y desde su propia vivencia lo acepta o lo cuestiona proponiendo otro espacio de validez o matizando el que le propone el autor y de ahí surge la legitimidad de la interpretación. Más allá de eso, el receptor puede cuestionar también el sentido, matizando o precisando detalles. Pero si se acepta que el texto es expresión, y por tanto resultado de una acción, su sentido está necesariamente relacionado con el sujeto. Si en la interpretación se llega a modificar sustancialmente el sentido, se modifica sustancialmente la clase de objeto que es el texto.

[19] Karl Mannheim, "On the Interpretation of *Weltanschauung*", en *Essays on the Sociology of Knowledge*, New York, Oxford University Press, 1952, págs. 33-83.

3. Las interpretaciones de *Don Quijote*

3.1. La intención de Cervantes y la interpretación cómica

3.1.1. La intención que mueve a Cervantes para componer *Don Quijote* es "poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que, por las de mi verdadero don Quijote, van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna" (II.74, 1223), como escribe en las últimas líneas de la obra. Esta intención ya figuraba en el prólogo de la primera parte, donde hace que su "amigo" insista reiteradamente en esa voluntad crítica:

> Vuestro libro… todo él es una invectiva contra los libros de caballerías… […] Esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías […] Llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco. (I.Prólogo, 17)

Y en el cuerpo de la narración menudean detalles y afirmaciones que apuntan en la misma dirección: la lectura de estos libros provoca la pérdida del juicio del protagonista, malgasta su hacienda para comprarlos, "estos malditos libros de caballerías" los llama el cura Pedro Pérez poco antes de condenar a la hoguera la mayor parte de los que figuran en la biblioteca de don Quijote, y también los maldicen el ama y la sobrina en varias ocasiones[20]. Don Quijote muere "después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías" (II.74, 1221) y dispone en su testamento que se desposea de la herencia a su sobrina si se casa con hombre aficionado a este género de historias.

Las razones de esta negativa apreciación figuran en los capítulos 47-49 de la primera parte de la obra. "Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías", dice el canónigo al comenzar su disquisición sobre el género (I.47, 547). El canónigo les reprocha, en esencia, que "atienden solamente a deleitar, y no a enseñar"[21], a lo que añade una inverosimilitud disparatada y que

[20] "¡Malditos, digo, sean otra vez y otras ciento estos libros de caballerías, que tal han parado a vuestra merced!", dice el ama (I.5, 76); y al final de la primera parte reitera la maldición conjuntamente con la sobrina de don Quijote: "Cosa de lástima fue oír los gritos que las dos buenas señoras alzaron, las bofetadas que se dieron, las maldiciones que de nuevo echaron a los malditos libros de caballerías. […] Aquí alzaron las dos de nuevo los gritos al cielo; allí se renovaron las maldiciones de los libros de caballerías, allí pidieron al cielo que confundiese en el centro del abismo a los autores de tantas mentiras y disparates." (I.52, 589-590).

[21] Reprendiendo al ventero Juan Palomeque su credulidad sobre el contenido de estos libros, el cura ya había anticipado que su propósito es "entretener nuestros ociosos pensamientos; y, así como se consiente en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos, para entretener a algunos que ni tienen, ni deben, ni pueden trabajar, así se consiente imprimir y que haya tales libros, creyendo, como es verdad, que no ha de haber alguno tan ignorante que tenga por historia verdadera ninguna destos libros" (I.32, 373).

> Fuera desto, son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, mal mirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio, y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil. (I.47, 549)

La intención de Cervantes es la de acabar con las historias caballerescas, y así lo perciben sus coetáneos. En el prólogo de la segunda parte apócrifa, Avellaneda confiesa que comparte en su libro la finalidad de Cervantes: "Tenemos ambos un fin, que es desterrar la perniciosa lición de los vanos libros de caballerías, tan ordinaria en gente rústica y ociosa"[22]. En la aprobación de la segunda parte, José de Valdivielso habla de "la expulsión de los libros de caballerías" (II.Aprobación, pág. 610) y también en la de Márquez Torres: "Extirpar los vanos y mentirosos libros de caballerías, cuyo contagio había cundido más de lo que fuera justo" (II.Aprobación, pág. 611). Y en el teatro de la época está presente, asimismo, la idea de que la obra cervantina nace con la intención de poner fin a la novela de caballerías; en *La fingida Arcadia* Tirso de Molina concuerda con Cervantes en los perniciosos efectos que causa su lectura:

> Miren aquí qué provecho
> causan libros semejantes;
> después de muerto Cervantes
> la tercera parte ha hecho
> de Don Quixote. ¡Oh civiles
> pasatiempos de estos días!
> Libros de caballerías
> y quimeras pastoriles
> causan estas pesadumbres,
> y, asentando escuela el vicio,
> o destruyen el juicio,
> o corrompen las costumbres.

Y Calderón hace decir a Nise en *Las manos blancas no ofenden* que la novela caballeresca "ha mil siglos que descansa / en el sepulcro del noble / Don Quixote de la Mancha".

La idea de que *Don Quijote* es una invectiva contra los libros de caballerías no solo es común entre los contemporáneos de Cervantes, sino entre los lectores (en España y fuera de ella) de los doscientos años subsiguientes a su publicación. Pero no sin matices. En 1737 Gregorio Mayans compartía, y aun exageraba, los peligros a que se sometía el lector de la novela caballeresca y advertía en la intención cervantina de combatir estos

[22] Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pág. 196.

libros un propósito cívico y moral más acorde con la mentalidad y la poética neoclásicas que con las del propio Cervantes[23], parecer que sustancialmente compartía Vicente de los Ríos en su *Análisis del Quijote*, que encabezaba la edición de *Don Quijote* patrocinada por la Real Academia en 1780[24].

3.1.2. La interpretación cómica de *Don Quijote* se desprende del propósito, confesado por el autor, de ridiculizar la narrativa caballeresca y mantuvo su vigencia, no sin matices, en los siglos XVII y XVIII. Que, como dice Vicente de los Ríos, Cervantes se sirviera de la risa para cumplir con sus propósitos evidenciaba para los lectores que *Don Quijote* era, ante todo, una novela cómica que se atenía al principio *castigat ridendo mores*, y por eso lo encuadran en el género cómico. Así se interpreta inequívocamente en las palabras que abren el prólogo de Avellaneda: "Casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha". La repercusión, bastante notoria, de *Don Quijote* en el teatro español del siglo XVII hace evidente la vigencia de la interpretación cómica en la época: jamás se asocia a don Quijote con nada que tenga que ver con situaciones serias. Agapita Jurado[25] enumera cuatro comedias y nueve entremeses que, en diversos grados, reelaboran motivos y personajes de *Don Quijote*: la locura, caricaturización, burlas, algunos lances aventureros y la vuelta a casa; además, las menciones ocasionales se cuentan por docenas en las

[23] Dice Mayans: "Afeminan los ánimos por una parte, y por otra los embravecen, ciertos libros que llamamos *de caballerías*, porque en ellos se describen las monstruosas hazañas de unos caballeros imaginarios que tenían sus damas y por ellas hacían mil locuras, hasta llegar a hacerles oración invocándolas en sus peligros con ciertas fórmulas como si fuesen abogadas de las lides y peleas, y por su respeto emprendían y hacían mil locuras. La lectura, pues, de estos libros incitaba los ánimos a unas acciones bárbaras por el imaginario punto de defender las mujeres aun por causas deshonestas. Y esto llegó a tal extremo que las mismas leyes lo juzgaron digno de reprehensión. […] El último género de perniciosas *novelas* es el que, con pretexto de cautelar de la vida pícara, la enseña. De cuya composición tenemos en España tanto número de ejemplos que sería cosa ociosa citar algunos. […] De todos estos libros los que malearon más las costumbres públicas fueron los *caballerescos*" (Gregorio Mayans y Siscar, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1737, págs. 17-18). La *Vida* de Mayans se publicó también como estudio preliminar de una cuidada edición británica promovida por Lord Carteret (Londres, 1738), que para este fin había encargado a Mayans su trabajo (Emilio Martínez Mata, "El sentido oculto del *Quijote*: el origen de las interpretaciones trascendentes", en Antonio Bernat Vistarini, ed.: *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001; tomo II, págs. 1201-1210).

[24] "El fin principal de Cervantes fue la corrección de un vicio solo; pero de un vicio arraigado y altamente impreso en el vulgo, que estaba infatuado con el falso pundonor de la caballería andante y con las perniciosas historias que contenían las extravagantes proezas de sus imaginados héroes. Para lograr este fin le sugirió su ingenio original un medio nuevo y jamás intentado de otro alguno. Eligió por objeto de su fábula excitar la risa y diversión de los lectores, pintándoles en ella un caballero andante tan desvariado y fanático, que sola su idea y su nombre hicieron ridícula y despreciable aquella caballería tan aplaudida. El vulgo mismo avergonzado de su error derribó el ídolo luego que le vio tan graciosamente representado al natural" (Vicente de los Ríos, *Análisis del Quijote*, págs. 19-20; se cita por la cuarta edición del *Quijote* de la RAE, Madrid, Imprenta Real, 1819).

[25] Agapita Jurado Santos, "Del *Quijote* al teatro y del teatro al *Quijote:* recorridos intertextuales en el siglo XVII", *Theatralia*, 5 (2003), págs. 441-449.

obras dramáticas de la época. Ello revela que de la novela cervantina se han extraído algunos elementos ridículos que se incorporan al acervo común. Comedias, entremeses y menciones coinciden en presentar la creación de Cervantes como muestra de la comicidad grotesca por antonomasia. En *La dama boba*, Lope toma a don Quijote como referente arquetípico de los disparates de la protagonista; dice uno de los personajes: "Temo, y en razón lo fundo, / si en esto da, que ha de haber / un Don Quijote mujer / que dé que reír al mundo". Y lo mismo sucede en Rojas Zorrilla:

> CARRANZA: Una dama y un hombre miro.
> LUIS: Quedo,
> espérate, que vienen de Toledo.
> CARRANZA: Nada, pues, te alborote.
> 1.° (*Dentro*): ¿Dónde van Dulcinea y don Quijote?
> 2.° (*Dentro*): ¿Dónde han de ir? Al Toboso, por la cuenta.
> LUCAS (*Dentro*): ¡Voy al Infierno!
> 1.° (*Dentro*): Eso es, a la venta.
> (*Entre bobos anda el juego*)

En una comedia de Juan Bautista Diamante, *Pasión vencida de afecto*, se califica de "don Quijote de las hembras" a una dama. Y Calderón destaca la apariencia del personaje[26] y la intromisión en asuntos ajenos[27]. Estos detalles suelen exagerarse en los entremeses, en los que la figura de Juan Rana hallaba ocasión propicia para sus caracterizaciones[28].

La interpretación cómica de *Don Quijote* empezó a declinar con el movimiento romántico, pero ha resurgido con vigor entre los cervantistas desde hace poco más de medio siglo. Parte del cervantismo actual ha reinterpretado la comicidad de la obra cervantina en términos bajtinianos y aprecia en ella una manifestación del espíritu carnavalesco, idea más acorde con los postulados de una corriente de la teoría y la crítica literaria actual que con la vigente en tiempos de Cervantes[29]. Pero buena parte de los cervantistas sostienen la licitud de la interpretación cómica tal como se concebía en época cervantina. Algunos, como Russell y Eisenberg, se acogen a las declaraciones explícitas de Cervantes

[26] Valga *El alcalde de Zalamea* como ejemplo de ello: "CAPITÁN: Mas, ¿qué ruido es ese? / SARGENTO: Un hombre, / que de un flaco rocinante / a la vuelta de esa esquina / se apeó, y en rostro y talle / parece aquel Don Quijote / de quien Miguel de Cervantes / escribió las aventuras".

[27] "Bien merecido tiene / mi amo lo que se lleua, / porque no se meta a ser / don Quijote de la legua", dice un personaje de *La dama duende*.

[28] Agapita Jurado, "Del *Quijote* al teatro y del teatro al *Quijote:* recorridos intertextuales en el siglo XVII", cit., págs. 445-448.

[29] Buena representación de esta clase de interpretación cómica son los estudios de Augustin Redondo recogidos en *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997.

y a la primitiva recepción de la obra[30]; otros, entre los que se cuenta señaladamente Anthony Close, matizan más su posición. Para Close, la comicidad cervantina supone una innovación que no se encuadra exactamente en el tratamiento habitual que lo cómico recibe en las poéticas de la época, aunque se fundamente en ellas; Cervantes plasma en *Don Quijote* "su *ethos* alegre y amistoso" que debe su temperamento más que a "algo proveniente de un influjo externo"[31]. Cervantes comparte con sus coetáneos la idea de que lo ridículo, que en este caso se asocia a la locura de don Quijote y a la simpleza de Sancho, produce una catarsis cómica, que "consiste esencialmente en la función alegre y terapéutica de la risa" (*Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, pág. 101) y obedece a una finalidad moral[32]. Pero lo propio de Cervantes es incorporar sin estridencia asuntos de más severo calado:

> Cervantes descubre que el tema de la novela cómica no necesita verse confinado a las acciones indignas y ridículas de personajes humildes; puede incluir potencialmente cualquier tema procedente de cualquier género, naturalizándolo mediante la perspectiva desde la que se aborde. La llegada a esta conclusión es un ejemplo significativo de la interacción constante entre teoría y práctica en sus obras. Cervantes es conducido por este camino revolucionario no por la intuición de una poética del lejano futuro; bien al contrario, por un intento de cumplir las prescripciones tradicionales: el compromiso de la historia con la verdad, la adecuación de estilo y tema exigida por el decoro, la necesidad del cuentista de mantener la atención de su audiencia y la percepción del ethos alegre propio de la comedia. Estas condiciones determinan de forma manifiesta los inusuales métodos que emplea en *Don Quijote* para integrar y armonizar los episodios de tema grave y didáctico con el tema principal: mediante la coordinación estructural, el reflejo temático, la ironía y el humor (*Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, pág. 405).

3.2. La interpretación romántica

3.2.1. Con la edición de la RAE en 1780 se inicia un periodo de fecunda actividad editorial e interpretativa en torno a *Don Quijote* que se extiende hasta el presente y que no ha dejado de crecer exponencialmente. A ello se añaden innumerables traducciones y centenares de adaptaciones y recreaciones del texto cervantino en el teatro y la literatura,

---

[30] P. E. Russel, "*Don Quixote* as a Funny Book", *The Modern Language Review*, 64.2 (1969), págs. 312-326; Daniel Eisenberg, *La interpretación cervantina del Quijote*, Madrid, Compañía Literaria, 1995.

[31] Anthony Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, pág. 26. El autor se ocupa de este asunto también en los preliminares de la edición de *Don Quijote* por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2001, págs. LXXIX-CII, y en *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica, 2005, págs. 24-54.

[32] En la literatura de la época, "la risa provocada por el comportamiento o personaje ridículo suele implicar un juicio moral y una adjudicación social de grados de mérito" (A. Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, pág. 17).

en la música, en las artes plásticas y en el cine que forman un conjunto inabarcable; y no se ha de olvidar la notoria intensificación de la presencia de la obra cervantina en la vida académica, que extiende el cervantismo por todos los rincones del mundo actual. Pese a esta diversidad, las interpretaciones de *Don Quijote* muestran unas líneas maestras comunes, diferenciadas de unos casos en otros por matices y detalles que no desdicen las semejanzas de fondo. La denominación "interpretación romántica" se extiende de manera general a todo el conjunto porque tiene su punto de arranque en la interpretación que hicieron los románticos alemanes. Una de las formulaciones seminales de la interpretación romántica se debe a Schelling; en su *Filosofía del arte* considera *Don Quijote* un mito universal y eterno, lo cual hace necesario que, para entenderlo rectamente, la atención deba apartarse de su peculiaridad espacio-temporal y cultural para dirigirla hacia lo ideal[33]. A partir de aquí la recepción de *Don Quijote* cambia radicalmente de signo y, dentro de la diversidad, sigue unos caracteres generales que la autoridad de Close fija en los siguientes:

> a) Se idealiza al héroe y se atenúa radicalmente el carácter cómico-satírico de la novela.
> b) Se considera que se trata de una novela simbólica, cuyo simbolismo expresa varias ideas bien sobre la relación del alma humana y la realidad, bien sobre la naturaleza de la historia de España.
> c) Se interpreta el simbolismo de la novela (y, de modo más general, el conjunto de su espíritu y estilo) de forma que refleje la ideología, estética y sensibilidad del período contemporáneo[34].

En la pareja protagonista se aprecia ahora la encarnación de dos tendencias en conflicto dentro de cada persona, la aspiración al ideal y la asunción de lo real, y la comicidad deja paso franco a una visión menos optimista: "*Don Quijote* es el libro más triste que se ha escrito, aunque sin amargura", dice a principios del siglo XIX Sismonde de Sismondi[35]. Mediante *Don Quijote* se pretende dar cuenta de la humanidad del hombre y no se duda en proyectar sobre él las aspiraciones y los problemas que acucian al hombre contemporáneo. Lo esencial es que la interpretación romántica trata de atraer a Cervantes y su obra hacia las perspectivas y presupuestos del intérprete, una "tendencia, endémica al cervantismo moderno, de tratar a Cervantes como si fuera un honorario miembro del mundo moderno o postmoderno" (A. Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, pág. 13).

---

[33] *Antología*, edición de José Luis Villacañas, Barcelona, Península, 1987, pág. 233.

[34] Anthony Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, pág. 15.

[35] Citado por J. J. A. Bertrand, "Génesis de la concepción romántica de *Don Quijote* en Francia*", Anales Cervantinos*, 3 (1953), pág. 5.

No es posible detenerse aquí ni aun en el comentario de las principales líneas de estudio e investigación. De esta tarea nos relevan los imprescindibles trabajos de Close, los de José Montero Reguera[36] y José Manuel Martín Morán[37]. Lo más reseñable es que las interpretaciones, diversas y hasta contradictorias, llegan a sobreponerse a la literalidad de la obra e incluso a desdeñarla abiertamente; Close cita unas palabras de Unamuno muy reveladoras a este respecto: "¿Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes". Donde la generación de 1898 vio la encarnación casi inconsciente de un mito católico y nacional, Américo Castro apreciaba un pensamiento sistemático y disidente; en lo que Castro veía signos de humanismo erasmista o del conflicto de castas a otros (Hatzfeld y Casalduero, por ejemplo) les parecían inequívocos indicios de contrarreformismo y donde algunos creían ver un prudente acatamiento de las normas otros han visto su subversión o un perspectivismo relativista rayano en el escepticismo. *Don Quijote* ya no es solo la obra de Cervantes; de tal manera se le ha adherido el polvo del camino que apenas resulta posible acercase al texto sin pasar por la aduana de las variadas posturas de la crítica[38].

3.2.2. A mediados del siglo XVIII, la interpretación cómico-satírica resultaba insuficiente para dar cuenta de la totalidad de *Don Quijote*. No resulta fácil acomodar a ese propósito el fin con el que Cervantes interpola las varias narraciones secundarias que incluye el texto, que él mismo comenta en los capítulos iniciales de la segunda parte, o el sentido que cobra la ficcionalización del propio autor, o la figura de Dulcinea, o la muerte de don Quijote o el alcance general de la obra. Mayans lo reconocía cuando afirmaba que no todo es sátira caballeresca en el texto:

> Para que la historia de un caballero andante no enfadase a los lectores con la uniformidad o semejanza de los sucesos, lo cual acontecería si únicamente se tratase de locas

[36] José Montero Reguera: *El Quijote y la crítica contemporánea* (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997), *El Quijote durante cuatro siglos. Lectura y lectores* (Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005) y "La crítica sobre el *Quijote* en la primera mitad del siglo XX" (en Antonio Bernat Vistarini (ed.): *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, 1/8 de octubre de 2000)*, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001; tomo I, págs. 195-236).

[37] José Manuel Martín Morán, "Palacio quijotista. Actitudes sensoriales en la crítica sobre el *Quijote* de la segunda mitad del siglo XX" (en Antonio Bernat Vistarini (ed.): *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, 1/8 de octubre de 2000)*, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001; tomo I, págs. 141-194, y su libro *Autoridad, palabra y lectura en el Quijote*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2008, págs. 125-176).

[38] Esto se hace patente no solo en los estudios académicos, sino también en las adaptaciones del texto en cualesquiera manifestaciones artísticas. En una reciente conferencia, Carlos Alvar subrayaba que las versiones cinematográficas conceden a la Inquisición un importante papel que no se corresponde con el que Cervantes le otorga en su obra. Esta adherencia procede menos de *Don Quijote* que de lo que se ha dicho sobre Cervantes y su obra.

> aventuras, ingirió Cervantes muchos episodios donde los sucesos son frecuentes, nuevos y verosímiles; los razonamientos artificiosos, claros y eficaces; los enredos maravillosamente enmarañados; las salidas de ellos fáciles, naturales y, sobre todo, tan agradables que dejan el ánimo sosegado, quedando muy quietos y pacíficos aquellos afectos que con singular industria y artificio se habían alborotado (Gregorio Mayans, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, pág. 40)

La integración de lo serio en lo cómico, bien advertida por Close, deja en el terreno de lo vago e inconcreto los aspectos más sugerentes de la obra. Auerbach avala la interpretación cómica señalando que la andadura de don Quijote, la mezcla de nobleza e insensatez que se produce en sus motivaciones y en sus actos, no puede considerarse una lucha trágica porque antes de llegar a lo trágico el personaje resuelve el conflicto con el habitual recurso a los encantadores[39]. Pero esta tesis debe matizarse. Russell admite que hay pasajes en *Don Quijote* en los que Cervantes presenta a su personaje de una manera distinta del ridículo habitual; desorientado ante esta evidencia, despacha el asunto diciendo que son ambiguos y contradictorios, en cualquier caso, con el conjunto de las actitudes del autor. En la obra la admiración que causan la ridícula apariencia de la pareja protagonista y sus disparatadas acciones y aspiraciones se presentan con su correspondiente contrapartida melancólica. El contraste está presente en todo el texto; de ordinario, la narración resalta el lado ridículo, pero en los capítulos finales, desde la derrota de don Quijote, la melancolía de don Quijote se agiganta y se sobrepone a la visión humorística.

Durante más de ciento veinte capítulos, don Quijote se explica sus fracasos como resultado de la intervención de la perversa voluntad de sus enemigos encantadores en el mundo natural; no hay en ello más conflicto que una temporal frustración que confía en superar en el futuro. Sin embargo, en los capítulos finales, cuando aparentemente han desaparecido todos los inconvenientes para la culminación de su proyecto, cuando don Quijote cree que Sancho ha cumplido con su tarea de azotarse, "Dulcinea no parece" (II.73, 1210). Por muy falto de juicio que anduviese, por muy extraviado y engañado que fuese, al caballero se le impone la insobornable y perenne ausencia de Dulcinea como un obstáculo insalvable. Ya no toma en consideración la posibilidad de una nueva argucia de sus mágicos enemigos, o en todo caso se le podría abrir la posibilidad de un permanente encadenamiento de esas argucias que conducen al mismo resultado: "Dulcinea no parece". A don Quijote se le revela, entonces, la inutilidad de su esfuerzo y de su vida toda como un gran fracaso que lo desgarra y lo deja a las puertas de la muerte.

La interpretación romántica se funda sobre este instante trágico y extiende esa perspectiva al resto de la obra. Depurada de sus excesos, la visión romántica de *Don Quijote* no resulta tan caprichosa como se ha pretendido: al fin y al cabo se edifica sobre algo que

[39] Erich Auerbach, "La Dulcinea encantada", en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, sexta reimpresión (la primera, de 1950), págs. 314-339.

está tan presente en el texto como la comicidad. Para que se abriese paso era necesaria la desaparición del género ridiculizado por Cervantes, lo cual ya era un hecho desde los primeros años del siglo XVII. Al comenzar el siglo XIX, el mundo caballeresco, demasiado alejado ya, deja de ser la referencia con la que contrastar la obra de Cervantes y, en consecuencia, se privilegian otros aspectos del sentido de la obra en los que no se habían fijado los lectores de los siglos XVII y XVIII. Pero, al fin y al cabo, también el mundo de la caballería era una referencia lejana en el siglo XVIII, cuando todavía prevalecía la interpretación cómica. La razón de ello se encuentra en la poética neoclásica, a la que repugnaba la mezcla de lo cómico y lo serio; siendo tan evidente en el texto lo primero, no se concebía que pudiera recibir un tratamiento distinto de lo que era habitual en la rígida separación dieciochesca, de modo que la seriedad de *Don Quijote* permaneció atenuada en esa centuria.

Otros factores, además de la desaparición de la novela caballeresca, propiciaron el surgimiento de la interpretación romántica de *Don Quijote*. Y es el de mayor peso el paso a los albores de la posmodernidad, que redujo la concepción moderna del mundo a cosa del pasado. Para el hombre moderno (y don Quijote lo es) la acción está en consonancia con los sentimientos y con el pensamiento y en la acción realiza en conciencia sus propósitos; en la mentalidad romántica la acción cuenta menos que los propósitos. El arte y la literatura del Romanticismo muestran individuos que viven encerrados en su propia subjetividad, recelosos de un mundo prosaico que no se aviene bien con la conciencia de uno mismo; para el romántico bastan los propósitos y la acción no está directamente comprometida con la realización de estos. El romántico contempla el mundo desde una frustración, real o potencial, similar a la del don Quijote de los capítulos finales de la novela de Cervantes y de ahí surge la visión romántica de su obra. El efecto de lo ridículo, la risa, distancia al lector del personaje; el efecto de lo trágico, la catarsis, propicia, en cambio, la identificación; en no poca medida la interpretación romántica de *Don Quijote* equivale a una auténtica catarsis de la posmodernidad, que identifica en la obra buena parte de sus propios problemas.

3.3. Sentido e intención

3.3.1. Pareceres tan aparentemente encontrados como los de la visión cómica y la romántica han de estar, de la forma que sea, presentes en la obra; algo tiene que haber en ella que posibilite (y que limite) estas interpretaciones. El factor común no es otro que el sentido de la obra, al que se intentará en estas páginas un acercamiento en los términos en que se ha propuesto esta noción páginas atrás, es decir, una intuición motriz que desencadena la expresión, y una pretensión de validez para lo expresado. Desde esta perspectiva, las aparentemente irreductibles interpretaciones que se han expuesto en los apartados anteriores se corresponden en líneas generales con la intuición (la interpretación romántica) y con el espacio de validez (la interpretación cómica). No quiere decirse que estas interpretaciones representen exactamente la intuición germinal y la propuesta de

validez, sino que surgen a partir de ellas y se ignoran mutuamente: la interpretación cómica asiente únicamente a la pretensión de validez y la romántica solamente toma en cuenta la intuición motriz. Y en esto son estrictamente complementarias.

La intuición seminal de Cervantes en *Don Quijote* tiene que ver con el problema de la verdad y sus límites, así como el papel que desempeña en la vida. En la obra, Cervantes dispone la anécdota y la actitud de sus personajes para tratar de acercarse a qué es verdadero y qué no lo es, hasta dónde se extiende la verdad de las cosas y de las personas, cómo se conoce, qué hacer con ella, cuánta verdad se necesita para vivir, hasta qué punto obliga si es que obliga a algo. Por su relación con el tema de la verdad pueden explicarse los episodios del texto, los problemas que plantean y la intención del autor. Las historias caballerescas son "libros mentirosos" (I.18, 193), "invenciones y mentiras" (I.30, 356) cuyo crédito pretende deshacer Cervantes; en la venta juguetea con una verdad convenida sobre la bacía (I.45) que exaspera a cuantos no están al tanto de la convención; los duques presentan sus embelecos de tal manera que a la pareja protagonista se les aparecen como verdades evidentes; por no faltar a la verdad, don Quijote está dispuesto a dejarse traspasar por la lanza del Caballero de la Blanca Luna en un falso duelo (II.64). En relación con la verdad se definen los personajes: auténticos, inauténticos, veraces, mentirosos, oportunistas …, y también las múltiples voces que van configurando el relato. Todo *Don Quijote* se presenta como un sinuoso y a la vez firme recorrido por las relaciones entre la verdad en la vida y la verdad en la ficción.

Este empeño de aclarar el papel de la verdad en la vida se plantea aquí como el germen de la obra, al que se pliegan las concreciones, detalles y rasgos significativos del texto. Más adelante se examinarán con pormenor los detalles que confirman esa relación. La ironía cervantina constituye un desafío para desenmarañar las burlas y veras de la historia; cuanto hay de parodia y de arcaísmo evidencia una verdad de ficción, muerta e inaplicable a la vida en su literalidad; los refranes, los errores idiomáticos y los fraudes comunicativos se relacionan con una verdad parcial e interesada y los nombres de don Quijote, con la identidad y la autenticidad.

En el sentido de *Don Quijote* tanto más se penetrará cuanto más se aquilate esa intuición genérica que lleva a la forma que finalmente adquiere el texto. Y la legitimidad de la interpretación mayor será cuanto más se atenga al sentido. No todo lo que proyecta el intérprete sobre la intuición motriz del autor es impertinente. Entre el momento creador y el de la recepción se producen homologías: entre las intuiciones del autor y el receptor, entre sus concepciones del mundo, entre sus respectivas experiencias, entre la situación de creación y la de recepción. Cuando el lector las descubre, descubre también en el texto su vigencia en el momento de la recepción. El sentido de *Don Quijote*, y el de la obra artística en general, es elástico: se estira para dar cuenta de lo que todavía no se había producido en el momento de la creación, pero no pierde su forma originaria. Tendrá algo que decir siempre que el problema de la verdad muestre sus aristas a un lector: el conflicto entre el ideal y el reclamo de lo real no deja de ser un matiz del problema de la

verdad, lo que legitima la interpretación romántica de la obra. Pero están fuera de lugar los añadidos ideológicos, religiosos y políticos interesados, así como las concreciones de cualquier especie procedentes de sensibilidades posteriores que no se adecuen a la intuición cervantina. El sentido no es flexible: si pierde su forma cuando se le somete a presión ya es otra cosa, una creación del intérprete más que del autor.

3.3.2. Además de la intuición motriz, del sentido también forma parte la pretensión de validez. Si la intuición es el punto de arranque de la creación, la validez que con ella propone al receptor es la finalidad de la obra. En *Don Quijote* no hay nada que ponga en duda la finalidad, expresamente confesada por Cervantes, de acabar con los libros de caballería. Esa pretensión está subsumida en el tema de la verdad por cuanto la obra de Cervantes muestra cuánto se aleja de la verdad el género caballeresco; la comicidad, por otro lado, subraya lo ridículo de sus deformaciones y lo artificioso de unas actitudes librescas inservibles en la vida real.

Pero, ¿es este el único fin de *Don Quijote*? ¿propone además Cervantes algún otro tipo de validez, relacionada con un modelo de actitud ética? Las aprobaciones de la segunda parte de la obra (1615), además de aludir a la comicidad y a la crítica de los libros de caballerías, conceden algún papel a la lección moral de *Don Quijote*. Valdivielso señala que Cervantes cumple con su propósito "mezclando las veras a las burlas, lo dulce a lo provechoso y lo moral a lo faceto, disimulando en el cebo del donaire el anzuelo de la reprehensión"; y Márquez Torres menciona "la corrección de vicios". Ambos, rendidos admiradores de Cervantes, parecen advertir en su obra una lección moral que es distinta de la sátira literaria y se añade a ella. Cierto es que alusiones de este jaez son un lugar común en los escritos de aprobación de la época, generalmente redactados de manera formularia; una edición barcelonesa de *Marcos de Obregón* (1618) lleva al frente cuatro aprobaciones, una de ellas firmada por Hortensio Paravicino, y en todas ellas se alude al provecho y el deleite de la obra. Pero no es menos cierto que, en la época, también es del dominio común la idea de que las obras literarias cumplen una función moral; en diversos lugares de la *Philosophía antigua poética* alude el Pinciano a la finalidad moral de la comedia[40].

Close[41] no cree que deba buscarse en *Don Quijote* nada significativo que trascienda la intención paródica, pues en su opinión la parodia explica mejor que ninguna otra idea el sentido de la obra. La parodia no se circunscribe a cuanto se refiere a la novela de caballerías, sino que también se extiende a su protagonista; de la parodia forman parte no

[40] He aquí unas pocas muestras de ello; "La risa es lo principal que se ha de buscar, fuera de la doctrina. […] En la tragedia han de enseñar la vida que se debe seguir, y la comedia la que se debe huir. […] La comedia enseña por medio de pasatiempo y risa" (Alonso López Pinciano, *Obras completas*, I, *Philosophía antigua poética*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, págs. 181, 387 y 388).

[41] Anthony J. Close, "*Don Quixote* and the Intentionalist Fallacy", *British Journal of Aesthetics*, 12.1 (1972), págs. 19-39.

solo los disparatados hechos de don Quijote, sino también sus más nobles intenciones, y, según este autor, el lado sublime de su locura –la lealtad a la verdad y a sí mismo– es un añadido decimonónico ajeno a la intención cervantina. Close apenas concede al sentido ninguna elasticidad que lo sitúe, por mínimamente que sea, fuera del lugar, el tiempo y la intención del autor. Las evidencias en que apoya su parecer son, además de las declaraciones de Cervantes, la comicidad de la obra, la adecuación del estilo al *pathos* burlesco, la simpleza de Sancho, el carácter rígido de don Quijote y las críticas del canónigo al género caballeresco y a la comedia nueva.

En el lado opuesto se sitúa Edwin Williamson[42]; en el prólogo de la primera parte advierte este autor que Cervantes trata de dirigir su libro a una variada gama de lectores:

> Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla.

Cita Williamson también unas palabras de Cervantes que corroboran la diversidad de los efectos: "Los sucesos de don Quijote, o se han de celebrar con admiración, o con risa" (II.44, 982). Al apelar a la admiración no menos que a la risa, el texto deja ver que sus posibilidades de recepción están tan en consonancia con las actitudes de los lectores (el melancólico, el risueño, el discreto, el grave, etc.) como con las peculiaridades de la narración. En auxilio de la propuesta de Williamson merece la pena detenerse en la entrada correspondiente a *admiración* en el *Tesoro* de Covarrubias:

> Entre otras propiedades que se atribuyen al hombre es ser admirativo, y de aquí resulta el inquirir, escudriñar y discurrir cerca de lo que se le ofrece hasta quietarse con el conocimiento de la verdad. De aquí se infiere que el hombre que no se admira de nada, o tiene conocimiento de las causas de todos los efectos, o es tan terrestre que en ninguna cosa repara, tales son los simples, estúpidos y mentecatos[43].

Admiración y *admirarse* no son sinónimos estrictos de *sorpresa* y *sorprenderse*, aun cuando estos significados estén presentes también en el uso cervantino. *Admiración* implica formar un juicio y, más allá de él llegar a una actitud de asombro. El prólogo de *Don Quijote*, además, menciona la *invención*, el hallazgo de lo nuevo e inusitado como origen de la admiración. El vocabulario de la época revela que Cervantes confiaba en su capacidad fabuladora y en que pudiera captarse en toda su dimensión. La admiración implica un enjuiciamiento más apto que la risa, atento a la riqueza del fondo de las cosas más que a su manifestación superficial.

[42] Edwin Williamson, "*Intención* and *invención* in the *Quixote*", *Cervantes*, 8.1 (1988), págs. 7-22.

[43] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, pág. 15v.

La *admiración*, tan presente en el prólogo como el propósito paródico, también forma parte del propósito cervantino y, por tanto, del sentido de su obra. La insensatez de don Quijote, dice Williamson, es una máscara que muestra la ridícula faceta caballeresca del personaje, pero deja a salvo su dignidad moral y esta está presente en la *invención*, en la disposición estructural de la historia. La diversidad de efectos que el autor espera de su obra parece contrarrestarse por el predominio de lo propiamente paródico; pero el contraste irónico entre las voces de la narración y las numerosas advertencias sobre la veracidad de la historia avisan de posibles errores en su verdadera aprehensión, que Cervantes deja en buena medida abierta cuando en el primer prólogo espeta al lector: "Puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calumnien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della".

5. Concepción del hablar y sistema lingüístico

Hasta este momento se ha considerado necesario presentar algunos de los factores que ejercen su presión sobre el hablar –la concepción del mundo y el impulso expresivo– y perfilar el cariz particular que adquieren en el mundo cervantino. Lo hasta aquí expuesto corresponde a la cara prelingüística del hablar: no son todavía actos verbales, pero se manifiestan en los actos verbales. Este trabajo es, sin embargo, un intento de explicación del lenguaje cervantino y a partir del capítulo próximo se centrará en examinar sus características más relevantes. Antes de eso es preciso presentar sumariamente los otros dos factores determinadores del acto comunicativo, según se expuso en el capítulo primero: la concepción del hablar y el sistema lingüístico. Este capítulo cumple una función propedéutica que exime de ulteriores explicaciones y ha de entenderse como marco conceptual de todos los que lo siguen.

Las concepciones del hablar tienen que ver, por una parte, con decisiones acerca del género y la forma de los actos verbales. El hablar se relaciona con unas formas de hacer consolidadas, ya sea para refugiarse en ellas o para rebatirlas e inaugurar nuevos modelos. Pero, por otra, también hay en ellas un componente ético que se relaciona con el hecho de que el sujeto que se comunica lo haga de la manera que lo hace.

El sistema constituye el marco que otorga validez a las formas lingüísticas que se utilizan en el acto verbal; en el hablar se actualizan unidades abstractas que se avienen con las necesidades expresivas del hablante. En la medida en que no sea así, los usos lingüísticos lo erosionan y acaban por transformar las unidades periclitadas en otras nuevas o por abandonarlas hasta dejar de ser operativas como tales unidades del sistema.

1. El acto verbal

Hablar es una actividad que forma parte del comportamiento humano, considerado este como un continuo en el que se comprenden actos verbales y no verbales. Los actos humanos están relacionados con el entorno en el que el hombre desarrolla su vida y, en este sentido, hablar no es una excepción. La actividad de hablar puede pensarse como la respuesta verbal a un estímulo requeridor que el hablante percibe en su medio. Se habla

para solicitar la atención de otros, o para imponer un particular punto de vista, o para hacer saber que acatamos un mandato o para conseguir cualesquiera otras finalidades. Los actos verbales se llevan a cabo, al igual que otros actos, para ejercer –en la medida que resulte posible– el control sobre el entorno, de la misma manera que se bebe para saciar la sed o se trabaja para adquirir los servicios y productos que hagan más llevadera la vida. Hablar, beber y trabajar son medios que se utilizan para satisfacer un fin. Si no se dijera tal cosa, si no se bebiera o no se trabajara, los fines no llegarían a cumplirse, pues el mundo no está de suyo inclinado a atender las necesidades del sujeto. Hablar, beber o trabajar son actos funcionales, lo cual quiere decir que se ejecutan para algo, que su finalidad no es la ejecución misma sino que es necesario poner en juego algunas facultades con el fin de que de ello se sigan consecuencias favorables a los intereses propios. La actividad de hablar resulta, pues, de un juego de determinaciones previo al hablar mismo, según se expuso en el capítulo primero, y esas determinaciones están relacionadas con las necesidades humanas. Como ha puesto de relieve la indagación pragmática, el hablar es un hacer, y ese hacer resulta de una confluencia de factores.

El comportamiento verbal no carece de restricciones. Como ha dicho Coseriu, no es posible hablar sin hablar una lengua. En la lengua el individuo hablante encuentra a su disposición un repertorio de medios, dentro del cual selecciona los más apropiados para hacer efectivos sus fines. El hablante utiliza unas palabras y descarta otras, según lo apropiadas que le resulten. Un español que se proponga hablar de los burros puede utilizar –alternativamente o todas en el mismo texto– las palabras *burro, asno, pollino, jumento* u otras de significado análogo. No es indiferente la elección, pues de ella dependerá el grado de eficacia del acto verbal para el logro que se proponga el hablante. A primera vista, esta elección no tiene otras limitaciones que las que impongan el léxico y las necesidades comunicativas de quien habla, que puede, si llega el caso, ampliar el campo de elección acuñando nuevas creaciones léxicas o empleando en sentido más o menos figurado palabras cuyo significado, en principio, no está relacionado con las anteriormente enumeradas. Sin embargo, hay otras limitaciones que son más difícilmente salvables; ese mismo hablante, al que le resulta posible la creación léxica o metafórica, necesariamente tendrá que utilizar los sustantivos –por ejemplo– en singular o en plural, en masculino o en femenino, sin posibilidad –o, al menos, con posibilidades mucho más restringidas que en el caso de la creación léxica o metafórica– de hacer otras distinciones de número o de género.

De lo anterior se sigue que el hablar está doblemente determinado: de un lado, por las restricciones y constricciones que impone la lengua al hablante; de otro, por el propósito comunicativo del que habla. Del estudio del hablar en relación con la lengua se ocupan las distintas disciplinas lingüísticas (fonología, sintaxis, morfología, semántica, etc.); en cambio, la consideración del hablar en relación con el estímulo comunicativo del hablante es campo de estudio al que se aproximan otras disciplinas (pragmática, sociolingüística, etnolingüística).

Como ha señalado Eugenio Coseriu, los actos lingüísticos singulares constituyen la única realidad lingüística concreta, a partir de la cual se elaboran otros niveles –más o menos virtuales, como la *norma* o la *lengua*– del lenguaje, mediante sucesivos grados de abstracción. En la definición coseriana del acto lingüístico ("decir a otro algo acerca de algo") se dan cita los elementos configuradores y las características esenciales. Entre los primeros tenemos el individuo que habla, el destinatario del hablar, el acto de hablar, el texto –producto verbal del acto– y el impulso expresivo que desencadena el acto comunicativo. Y entre las características, la individualidad, por cuanto el de hablar es acto de creación de un solo individuo, y la sociabilidad, en tanto que el acto se constituye en vínculo entre hablante y destinatario.

2. Las concepciones del hablar

2.1. La concepción del hablar como modelo

Se entiende aquí por *concepción del hablar* un conjunto estructurado de vigencias que dan cuenta de las restricciones que imponen a la concreta e individual actividad de hablar los elementos que la configuran: el hablante y su impulso expresivo, la consideración del destinatario y las particularidades del acto comunicativo como tal. La *concepción del hablar* atiende a algo que es previo al hablar, pero no se manifiesta sino materializado en el hablar concreto; explica el acto lingüístico como efecto de una causa y determina, además, sus más específicos caracteres culturales.

Hablar implica la toma de decisiones sobre los hechos que se representan mediante la palabra y sobre los procedimientos verbales más apropiados para la representación. El acto lingüístico es acto creador en el que la palabra es medio empleado para la consecución de un fin (la satisfacción de una necesidad expresiva) y ese fin trasciende el medio. En su aspecto exclusivamente verbal, el hablar se reduce a su producto, el texto: combinación de unidades lingüísticas que, oral o escrito, constituye un hecho material. Pero hay que tener en cuenta que los textos son ideados para alcanzar ciertas metas. Ante un texto podemos preguntarnos por su constitución verbal (¿cómo está hecho?) y también por su finalidad (¿para qué se hace?), por su valor de instrumento apto para la acción del hablante, y no debe perderse de vista que la finalidad actúa como germen que desencadena el proceso de la construcción puramente verbal.

En el acto de hablar interviene un locutor que al emitir una secuencia lingüística se refiere a algún asunto, sobre el cual habla de una determinada manera y lo hace en una determinada lengua. Quién ha de hablar, de qué, cómo y en qué lengua son decisiones que toma el individuo, pero al hacerlo acepta unos preceptos convenidos en la sociedad o se enfrenta a ellos: en la comunidad cultural hay o puede haber asuntos vedados al hablar, hay asuntos que deben tratarse en unas lenguas y no en otras, y hay modos de hablar que se consideran inapropiados.

El papel del individuo hablante está en relación con tres aspectos decisivos: con el rol social y cultural que le corresponde (¿quién habla o debe hablar?), con el entorno (¿de qué hablar?) y con la lengua (¿cómo hablar?, ¿en qué lengua hacerlo?). Cada una de esas dimensiones del acto comunicativo está regulada por una serie de principios y preceptos, generalmente sobrentendidos. Los que regulan quién habla y de qué se habla constituyen una auténtica ética del hablar, en la cual el acto comunicativo adquiere la consideración de un acto moral en toda su extensión; se juzga aquí en función de la oportunidad o inoportunidad del hecho de hablar y de la moralidad o inmoralidad del contenido comunicado. La norma que establece en qué lengua se ha de hablar y cómo se ha de hablar regula las relaciones entre el hablante y la lengua; el hablar se considera aquí valor idiomático y no estrictamente moral y se juzga en función de la propiedad del discurso.

2.2. Ética del hablar

La *concepción del hablar* abarca tanto el aspecto ético como el idiomático. En su vertiente ética, hay que destacar al menos tres aspectos importantes de la concepción del hablar:

a) La imagen del hablante en su discurso.
b) Las resistencias que obstaculizan la comunicación.
c) La actitud hacia la lengua.

2.2.1. El discurso evidencia quién lo emite. El individuo habla movido por un impulso que procede de unas convicciones que, según se ha visto, son detectables en los elementos lingüísticos que utiliza hablando. El vocabulario, la sintaxis, los marcadores de modalidad, la pronunciación y otros elementos verbales y paraverbales remiten a la persona que habla. Al fin y al cabo el individuo configura su acto comunicativo de acuerdo con sus necesidades y el conjunto de estas permiten construir una imagen del hablante. La *concepción del hablar* se relaciona con el *impulso expresivo* en el sentido de que se contemplan las realizaciones idiomáticas desde la perspectiva de su adecuación a los fines de la actividad de hablar y al acervo cultural que subyace a ella. Como cualquier otro acto humano, el de hablar supone un modo de comportamiento por el que el hablante deja constancia del valor que se otorga a sí mismo y del valor que otorga a lo que se relaciona con él en la faceta comunicativa: el destinatario de su acto, el asunto del que habla y la lengua en que lo hace. Al hablar, el individuo se proyecta sobre el texto que elabora y el valor de esa proyección se relaciona con otros valores y otras vigencias que forman parte de su ser cultural –la concepción del mundo– y mediatizan su modo de conducirse. Estos valores –los que conforman la concepción del mundo y los que conforman la concepción del hablar– se organizan jerárquicamente en una escala específica, cambiante a medida que se suceden los tiempos.

Al servirse de la lengua, el hablante revela los elementos esenciales de su propia identidad. En lo dicho por el hablante, queda huella de su percibirse a sí mismo como

un ser que, hablando, pretende modificar un previo estado de cosas con objeto de que el nuevo estado, posterior al hablar, se acomode a sus propósitos. En un trabajo anterior se ha mostrado cómo los escritores del Renacimiento comparten una concepción del hablar que modifica sustancialmente la valoración del castellano y la considera lengua apta para la expresión de cualesquiera temas, literarios y no literarios; lo más significativo es que esta valoración no surge de la nada, sino que está motivada por la vigencia de la concepción moderna del mundo[1] y, más concretamente por la concepción progresiva del tiempo que se ha examinado en el capítulo tercero. Unas décadas más tarde, la dificultad barroca matiza, por una parte, el sentimiento de individualidad enraizado en la concepción del mundo y, por otra, hace gala de un criterio de elecciones lingüísticas (en los hipérbatos, en la metaforización, etc.) que, lejos de atenerse a modelos establecidos, busca un nuevo modo de afirmar la prevalencia del individuo sobre su entorno[2] (su mundo y su lengua), un ensanchar las estrechas fronteras de lo convencional. La *concepción del hablar*, así, viene a representar lo que podríamos llamar un aspecto parcial de la *mentalidad* o *concepción del mundo* que informa –da forma– el acto lingüístico singular.

2.2.2. Hablar supone también vencer resistencias. La primera es sobreponerse al silencio poniendo en el tablero del juego un discurso, decidirse a dar forma a lo que todavía no la tiene y transmitirlo. Al hablar, el individuo no solamente dice unas palabras, también transmite al destinatario su decisión de decirlas: al otro no solamente se le dice algo, sino algo dicho por uno mismo.

A esa primera resistencia se añade otra: el peso sancionador de la comunidad de la que forma parte el hablante. Aunque hablar es potencialmente connatural al hombre, o al menos al hombre socializado, el desempeño del comportamiento verbal es aprendido[3]. Y no se aprende solamente a combinar los elementos verbales o a estructurar un discurso: también se aprende cuándo y de qué se puede o se debe hablar, o con quién hacerlo. "No tomarás el nombre de Dios en vano" o "En boca cerrada no entran moscas" son preceptos que ilustran esto censurando hablar a la ligera de asuntos sagrados o la locuacidad inoportuna.

La cualificación del hablante para hablar de lo que habla es uno de los ingredientes más importantes de las concepciones del hablar. Variable según las épocas o los lugares, e incluso según las situaciones en cada época y lugar, la presión de la comunidad

[1] Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona, "La concepción del hablar en el Renacimiento español", *Actas del Congreso Carlos I y su tiempo*, Toledo, Cofradía Internacional de Investigadores, 2002, págs. 229-246.

[2] Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona y Clara del Brío Carretero: "La concepción barroca del hablar: la dificultad", *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, III, Madrid, Arco Libros, 2006, págs. 1865-1881.

[3] Bien lo sabía Ambrosio de Salazar: "Aunque la palabra sea natural a los hombres, con todo eso no hablan sino con artificio y no lo aprenden sino oyéndola hablar a los otros, primero las madres y amas y después el vulgo" (*Espejo general de la gramática*, Rouen, 1623, págs. 7-8).

cultural no deja de estar presente al dilucidar quién está facultado para hablar, por razones morales, estéticas, sociales, históricas, etc. En la segunda mitad del siglo XV, algunos moralistas recriminaban a los poetas que dedicaran composiciones al tema de la Fortuna, asunto de grave calado en el que podrían errar doctrinalmente y en el que –a su juicio– evidenciaban una falta de conocimiento que rayaba en la banalización; y es sobradamente conocido que, un siglo más tarde, fray Luis de León sufrió en carne propia las consecuencias de las disposiciones tridentinas acerca de las traducciones bíblicas, además del resentimiento de sus colegas. Restricciones como la censura (expresa o tácita) o incentivaciones como el mecenazgo son polos extremos que evidencian cómo el entorno se hace presente en la decisión de hablar del sujeto y, desde fuera de él, tratan de orientar su actividad. Pero no son las únicas barreras: costumbres y convenciones no escritas de casi todo tipo están en el mismo empeño. Un médico gaditano, por ejemplo, se irritaba por "ver un pastor rústico, natural y basto, o una mujercilla ignorante hablar latín sin lo haber aprendido, y filosofar sin haber tenido maestro y tratar de planetas y sus influencias sin ser astrólogo"[4] y lo atribuía al demonio. Menos parece sorprender que en una charla de café cualquiera eche mano de un repertorio de medidas infalibles para resolver de un plumazo problemas políticos, sociales, económicos o deportivos de todo tipo. La tolerancia hacia las aptitudes de los hablantes es sumamente variable.

2.2.3. Ante las variedades del hablar (o ante la lengua misma), los hablantes no suelen permanecer indiferentes por completo. Individuos y grupos muestran orientaciones distintas: comparten y aceptan unos modos de hablar y rechazan otros. Aceptaciones y rechazos llegan a alcanzar en ocasiones tonalidades identitarias muy marcadas; el uso de las lenguas –o de determinadas variedades–, compartido, funciona como signo que distingue a sus usuarios y sirve de elemento de cohesión social y política. Por lo general, la distinción no es únicamente lingüística: la razón de ser del grupo está en otras características también compartidas; las particularidades lingüísticas compartidas refuerzan esos lazos. Pero, como piensa Brigitte Schlieben-Lange[5], también es posible que la identificación lingüística sea la base sobre la que se constituyen grupos que terminan por compartir identificaciones políticas o sociales. Por otro lado, el sentimiento lingüístico-identitario pone límites a la extensión del grupo: quienes no comparten usos o actitudes están excluidos y pueden percibirse como una amenaza para el grupo mismo. A este respecto, es significativa la historia de la palabra *bárbaro*: en su origen greco-latino designaba a quienes hablaban otras lenguas o variedades y terminó por connotar cuanto se opone a la civilización[6]; y todavía *barbarismo* está henchida del significado primitivo

[4] Andrés Velázquez, *Libro de la melancholía*, Sevilla, Hernando Díaz, 1569, fol. 69 r.

[5] Brigitte Schlieben-Lange, *Iniciación a la sociolingüística*, Madrid, Gredos, 1977, pág. 145.

[6] Sebastián de Covarrubias lo resume en la entrada de su *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611): "BÁRBARO, este nombre fingieron los griegos de la grosera pronunciación de los extranjeros, que procurando hablar la lengua griega, la estragaban, estropeándola con los labios. [Los romanos] también ellos llamaron

("Figura viciosa, que consiste en el uso de alguna dicción pronunciada o escrita contra las reglas y leyes del puro lenguaje en que se habla", según el *Diccionario de Autoridades*).

En sociolingüística circula el concepto de *actitud*, a veces confundido con el de *conciencia lingüística*[7], para referirse a cómo los hablantes se representan su lengua o las variedades de la lengua; en el imaginario del grupo, la lengua adquiere la dimensión de una institución sobre la que se proyectan valores culturales y morales[8], de donde se sigue que su uso confiera algún tipo de prestigio (o, a veces, al contrario). No dejan de señalar los sociolingüistas que, muy frecuentemente, lo que los hablantes saben o creen saber sobre sus respectivas lenguas-instituciones tiene poco que ver con los hechos históricos. Ilustrativo a este respecto es que hayan circulado fabulosas invenciones sobre el origen del español que han llevado su nacimiento nada menos que a la diversificación de Babel; importa poco que sea una patraña: lo importante es que se postulaba para esta lengua un origen *cuasi* divino, por cuanto habría sido instituida por el mismísimo Yavé. Gregorio López Madera se ampara en san Agustín para poner en circulación la idea:

> Nuestra lengua […] fue una de las originales en que se dividieron los lenguajes en la confusión de Babilonia, porque dice que el número de las lenguas originales fue conforme al de los hijos y nietos de Noé, que se cuentan en el *Génesis* y son setenta y dos, y que le cupo a cada uno la suya y, así, viene a pertenecerle una a Túbal, el hijo de Japhet y fundador de nuestra España[9].

Su hipótesis tuvo éxito: Covarrubias se hizo eco de ella y Quevedo la siguió punto por punto[10]. En el fondo es casi irrelevante para los hablantes que sus saberes sobre la lengua estén avalados por el rigor científico; tiene mayor peso el hecho de asociar la imagen de la lengua con estándares de prestigio, independientemente de su veracidad.

---

a los demás bárbaros, fuera de los griegos; finalmente a todos los que hablan con tosquedad, y grosería, llamamos bárbaros, y a los que son ignorantes sin letras, a los de malas costumbres y mal morigerados, a los esquivos que no admiten la comunicación de los demás hombres de razón, que viven sin ella, llevados de sus apetitos; y finalmente los que son despiadados y crueles".

[7] Hans-Martin Gauger, que lo denomina *conciencia lingüística*, se ve forzado a distinguir entre una *conciencia lingüística interna* y una *conciencia lingüística externa*; la primera corresponde a la capacidad para distinguir lo apropiado de las formas lingüísticas en el uso ("tiene que ver de una manera directa con el mismo funcionamiento del lenguaje"), mientras que la segunda se relaciona con lo que el hablante sabe sobre su lengua ("La conciencia lingüística en la Edad de Oro", en Rafael Cano (coord.): *Historia de la lengua española*, Madrid, Ariel, 2004, págs. 681-699).

[8] Francisco Moreno Fernández, *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*, Barcelona, Ariel, 1998; Humberto López Morales, *Sociolingüística*, Madrid, Gredos, 1993, 2.ª ed..

[9] Gregorio López Madera, *Discursos de la certidumbre de las reliquias descubiertas en Granada desde el año de 1588 hasta el de 1598*, Granada, Sebastián de Mena, 1601, 61 r.

[10] Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española*, en la entrada LENGUA; Francisco de Quevedo, *España defendida*, edición de V. Selden Rose, Madrid, 1916, pág. 47.

Y no carece de fundamento esta postura. Si, como se ha señalado, los usos lingüísticos están en conexión con las concepciones del mundo a través del impulso expresivo de los individuos hablantes, el prestigio de la lengua no nace de la lengua misma, sino de haber sido el instrumento del que se han servido individuos modélicos. El prestigio es anterior al uso generalizado de tal o cual variedad lingüística como lengua de calidad; le llega por asociación, connotativamente, por el modelo humano que se sirvió de ella para la realización de su ser cultural. Las valoraciones extremas y los mitos no hacen otra cosa que reforzar el crédito del modelo. Fuente de prestigio lingüístico es la asociación de la lengua con el poder, como supo ver Nebrija en el prólogo de su *Gramática de la lengua castellana*: "Siempre la lengua fue compañera del imperio; et de tal manera lo siguió, que juntamente començaron, crecieron et florecieron, et después junta fue la caída de entrambos"[11], afirmación que concuerda con el pensamiento marxista, aunque este concede una cierta autonomía a la creación cultural respecto de la pujanza económica y política.

Pero no siempre es así, como atestigua el prestigio que conservó el latín en la época medieval y en los inicios de la modernidad. La autoridad del modelo cultural y humano que se asocia con las lenguas fue la razón de que, durante siglos, el latín se considerara la lengua apta para la expresión de la ciencia y la filosofía, incluso cuando ya las lenguas vulgares habían alcanzado un notable grado de cultivo literario, o la de que en la actualidad el inglés haya heredado esa consideración. En la Europa renacentista se desencadenó una prolongada polémica sobre la aptitud de las lenguas vulgares para expresar lo que la consideración del latín les vedaba. Por la misma razón –la autoridad del modelo– resulta explicable el auge del italiano en Europa desde el siglo XIV al XVI, del español en los siglos XVI y XVII o del francés en los dos siglos siguientes, con sus consiguientes decadencias a medida que perdieron vigencia las concepciones del mundo sobre las que se sustentaba la reputación de estas lenguas.

En la primera mitad del siglo XV, Juan de Mena traduce un resumen de la *Ilíada* al castellano, lengua que considera "humilde y baja", muy inferior al latín –del que traduce– y del griego originario de la obra[12]. Algo más de un siglo después, en la dedicatoria del libro tercero de *De los nombres de Cristo* fray Luis de León considera el "rudo y desierto romance" de Mena tan apto como el latín para expresar los más elevados contenidos:

> Unos se maravillan que un theólogo, de quien, como ellos dizen, esperavan algunos grandes tratados llenos de profundas questiones, aya salido a la fin con un libro en romance; otros dizen que no eran para romance las cosas que se tratan en estos libros […] Es engaño común tener por fácil y de poca estima todo lo que se escrive en romance […] No piensen, porque veen romance, que es de poca estima lo que se dize, mas al revés,

[11] No se olvide que con el sustantivo *imperio* Nebrija no se refiere a ninguna forma específica de ejercer el gobierno, sino que lo utiliza como latinismo con el significado "poderío o mandamiento" (Alonso de Palencia, *Universal vocabulario*, 1490).

[12] Juan de Mena, *Obras completas*, edición de Miguel Ángel Perez Priego, Barcelona, Planeta, 1989, pág. 334.

> viendo lo que se dize, juzguen que puede ser de mucha estima lo que se escrive en romance, y no desprecien por la lengua las cosas, sino por ellas estimen la lengua […] Mas dirán que no lo dizen sino por las cosas mismas que, siendo tan graves, piden lengua que no sea vulgar, para que la gravedad del dezir se conforme con la gravedad de las cosas. A lo qual se responde que una cosa es la forma del dezir, y otra la lengua en que lo que se escrive se dize. En la forma del dezir, la razón pide que las palabras y las cosas que se dizen por ellas sean conformes, y que lo humilde se diga con llaneza, y lo grande con estilo más levantado, y lo grave con palabras y con figuras quales convienen; mas en lo que toca a la lengua no ay differencia, ni son unas lenguas para dezir unas cosas, sino en todas ay lugar para todas. Y esto mismo de que tratamos no se escriviera como devía por sólo escrevirse en latín, si se escriviera vilmente, que las palabras no son graves por ser latinas, sino por ser dichas como a la gravedad le conviene, o sean españolas o sean francesas; que si porque a nuestra lengua la llamamos vulgar, se imaginan que no podemos escrevir en ella sino vulgar y baxamente, es grandíssimo error[13].

A la altura de 1626, el maestro Correas da un giro de ciento ochenta grados a la valoración que la lengua vulgar había merecido a Juan de Mena:

> Dexando por asentado i notorio que la lengua griega fue la mejor de las humanas que hablaron los hombres, pretendo aquí mostrar que la Española es la segunda, i la primera de las que hoy se hablan, i que la Latina es mucho inferior[14].

En la elección de la variedad lingüística, en la actitud que muestra hacia ella, también el hablante ha de decidirse a vencer algunas resistencias.

2.3. Modelo elocucional

En su vertiente idiomática, la concepción del hablar se aproxima al concepto coseriano de "norma" ("lo que en el hablar concreto es repetición de modelos anteriores")[15]; difiere, sin embargo, en que la concepción no atiende solamente a valores idiomáticos sino, sobre todo, a su raigambre cultural. La *concepción del hablar* constituye un modelo elocucional en que se especifica el alcance de las funciones que cobran los elementos integrantes del acto verbal en el hablar concreto.

La lengua se presenta ante el hablante como un haz de posibilidades que se excluyen, de manera que al elegir unas desecha otras. Esas continuas elecciones las preside el

---

[13] Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1980, págs. 493-497.

[14] Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana,* edición de Emilio Alarcos García, Madrid CSIC, 1954, pág. 482

[15] Eugenio Coseriu, "Sistema, norma y habla", pág. 95.

criterio de servirse de los procedimientos expresivos que mejor se ajustan a los fines que el hablante pretende con la comunicación.

3. Concepción del hablar y sistema lingüístico

3.1. Pero las concepciones del hablar se relacionan también con la "lengua". Al hablante se le presenta la lengua como un conjunto de posibilidades excluyentes, de modo que al elegir unas desecha otras. Esas continuas elecciones no se llevan a cabo azarosamente; por el contrario, están orientadas por el criterio de servirse de los procedimientos que mejor se ajustan al impulso expresivo y a los fines de la comunicación y, al menos desde los tiempos de Vossler[16], sabemos que en escoger y descartar posibilidades idiomáticas se revela la capacidad creadora del hablante como señal de su posición ante el mundo.

Ante el que habla se extiende un vasto conjunto de opciones y, sin embargo, solamente hace uso de aquellas que se avienen bien con lo que quiere transmitir. Dando carta de naturaleza a unos modos de decir potencialmente realizables en el sistema lingüístico y descartando otros, que, de este modo, llegan a perder total o parcialmente la vigencia que antes pudieran haber tenido, las preferencias de los hablantes constituyen el germen de los cambios lingüísticos. El encadenamiento de esas elecciones y preferencias constituye la historia de la lengua, que se fragua de manera incesante en el hablar concreto de cada ocasión particular. Y se concatena no de manera caprichosa, sino organizada y obediente al dictado de unos actos humanos que, en definitiva, hallan su razón de ser en la consideración que el hombre tiene de su lengua, la cual está, a su vez, enraizada en cómo se ve a sí mismo y cómo se ve en relación con los demás y con cuanto le rodea. Al hablar, el individuo no solo se proyecta sobre el texto que elabora, sino que el valor de esa proyección está vinculado a otros valores y vigencias –la concepción del mundo– actuantes en su modo de conducirse. Tales valores –los que configuran la concepción del mundo y, como parte de esta, la concepción del hablar– se organizan jerárquicamente en una escala cambiante a medida que se suceden los tiempos.

3.2. Al sistema de la lengua, objeto de la lingüística "dura", se llega por abstracción. En *Desde el hablar a la lengua*, V. Báez muestra este proceso que va desde el hablar concreto hasta un puro sistema de relaciones estructurado en oposiciones que abarca los diferentes planos y niveles de las lenguas. A estas alturas es poco sensato cuestionar que una lengua sea, en efecto, un sistema que integra distintos sistemas de oposiciones. Si se hace abstracción del hombre que hablando actúa en su mundo, se llega a una descripción del sistema de la lengua, de algo parecido al "manual de instrucciones" para la realización del acto lingüístico. Pocos lingüistas, sin embargo, negarían que una lengua

[16] Karl Vossler, *Positivismo e idealismo en la Lingüística. El lenguaje como creación y evolución*, Madrid, Buenos Aires, Editorial Poblet, 1929; primera ed. alemana de 1904 y 1905, respectivamente.

es una creación cultural como lo son las instituciones o las costumbres.

La configuración del sistema atiende a un triple aspecto: por una parte, como "manual de instrucciones", preserva la peculiar fisonomía de la lengua; por otra, cohesiona un universo de vigencias y, finalmente, su configuración está sujeta a la acción de los hablantes.

La lengua constituye un repertorio de posibilidades, el marco dentro del cual es posible la elección del hablante; efectivamente, el sistema impone unas restricciones (fónicas, sintácticas, semánticas, etc.) al acto de hablar, sin las cuales este podría no ser reconocible; pero, si en un sentido, el hablar es realización del sistema, en otro, lo desborda por cuanto las formas del hablar son nuevas en cada ocasión particular y "en el sistema encuentran solo su condición, su marco ideal" (Coseriu, "Sistema, norma y habla", pág. 99). El sistema constituye el núcleo último de lo que podríamos llamar la "identidad de una lengua", pero admite unos márgenes que hacen posible el cambio.

Es un hecho evidente que las lenguas están sujetas a variación histórica, lo cual sería una aporía si el sistema fuera "perfecto", cerrado exclusivamente sobre sí mismo. La estructura del sistema de oposiciones está relacionada, por una parte, con las concepciones del hablar, determinadas, a su vez, por las necesidades humanas de expresión.

Si se acepta que una lengua es una creación cultural, esta de alguna manera tiene que estar determinada por quien la crea. A nuestro modo de ver, su función es la de servir de marco simbólico a las concepciones del mundo. El relativismo lingüístico, la etnolingüística y la lingüística cognitiva han tratado de mostrar cómo la lengua se pliega a una imagen del mundo, a veces hasta el punto de no distinguir suficientemente entre las "cosas" y su "representación". Es engañosa esa identificación; las unidades lingüísticas (particularmente los significados y las estructuras sintácticas) categorizan sucesos y objetos, pero su referente es –más que el mundo "real"– el sistema de vigencias a que hemos llamado concepción del mundo. La lengua no es un espejo, no ofrece un exacto reflejo de las cosas, sino una imagen deformada por el filtro de la concepción del mundo[17]. Y en la medida en que cambian las concepciones –y, consecuentemente, las necesidades expresivas; y, consecuentemente, las concepciones del hablar– cambia también el sistema[18]. El sistema ofrece un marco de simbolizaciones estables, pero no perennes. En la

[17] En la lingüística histórica de orientación idealista el concepto de *forma interior* de la lengua, procedente de Humboldt, trata de relacionar las particularidades culturales de una comunidad hablante con las particularidades del sistema lingüístico. Según Humboldt y sus seguidores, cada lengua encierra una imagen del mundo. Véase Wilhelm von Humboldt, *Escritos sobre el lenguaje* (Barcelona, Península, 1991, con prólogo de José María Valverde) y Rafael Lapesa, "Evolución sintáctica y forma interior del español" (recogido en *Estudios de morfosintaxis histórica del español*, Madrid, Gredos, 2000, págs. 32-53). No todos los lingüistas admiten, sin embargo, el concepto de Humboldt, como Valverde apunta en el prólogo: "Hoy día no nos sirve de mucho: ahora se piensa que las modificaciones y diferenciaciones en las lenguas van a la deriva, sin razón especial" (pág. 20).

[18] Pero los sistemas lingüísticos no están únicamente diseñados para cambiar en función de los cambios mentales. Para que eso sea posible, el sistema tiene, en cierto modo, prevista la singularidad del acto de expresión. Fenómenos como la deíxis o las presuposiciones otorgan presencia a lo que en el hablar hay de acción y no solamente de representación.

imposibilidad de reflejar con total fidelidad la realidad del mundo radica su "imperfección". Donde no llega el sistema llega la intuición del hablante, su impulso expresivo le hace violentar –en la medida que sea– las simbolizaciones convencionalizadas y llegar a una nueva convención. Del acto concreto al sistema lingüístico hay un proceso gradual de abstracción; no son compartimentos estancos, sino que están integrados el uno en el otro: en el detalle singular está el sistema y el sistema está previsto para albergar dentro de sí el detalle y, llegado el caso, transformarse haciendo suya una nueva particularidad.

4. Marco lingüístico de este trabajo

Una teoría lingüística debe explicar satisfactoriamente el funcionamiento del lenguaje sin desvirtuar los datos. Los hechos lingüísticos ofrecen muy distinta información según la perspectiva desde la que se aborden. Aclarado el punto de vista desde el que aquí van a estudiarse las peculiaridades verbales de Cervantes, es imprescindible acogerse a un modelo de explicación lingüística que dé cabida no solamente a la dimensión verbal del hablar sino que también posibilite dar cuenta de la presencia del hablante en lo dicho. Nuestro examen de las particularidades estilísticas de *Don Quijote de la Mancha* se servirá en los próximos capítulos de la *Teoría desde el hablar a la lengua*, elaborada por Valerio Báez[19] y antes llamada por este autor *Teoría de los esquemas sintáctico-semánticos*. No cabe, dentro de esta teoría, lugar específico para lo estilístico; sin embargo, el concepto de enunciado que propone permite analizar el papel del hablante en su estructura, lo que abre la posibilidad de estudiar el hablar como un acto creativo y único en cada ocasión.

Esta teoría concibe el enunciado como una unidad lingüística que resulta de una abstracción sobre el concreto acto de hablar. En el enunciado, el hablante y el destinatario se convierten en tipos que se definen por su función en el acto comunicativo y se insertan en su estructura total. El enunciado se estructura en dos niveles fundamentales: la subestructura performativa y la subestructura performada. La subestructura performativa da cuenta del *acto de representar mediante las palabras*; la subestructura performada, de *lo representado en las palabras*. La subestructura performativa, el acto de representar, se organiza a su vez en tres estratos: el hecho de comunicar algo, el acto de emitir palabras y el de conformar las palabras emitidas como representación de un suceso particular del mundo. En el hablar, la subestructura performativa suele estar total o parcialmente implícita, pero siempre presente en lo que se dice. Propiamente hablando, el verdadero performativo –en el sentido de Austin– corresponde al acto de decir; sin embargo, esta concepción del enunciado pone de relieve que el decir –el decir en sí mismo, independientemente de qué se diga– se presenta como un hecho del mundo y da cuenta también

[19] Valerio Báez San José, *Desde el hablar a la lengua. Prolegómenos a una teoría de la sintaxis y la semántica textual y oracional*, Málaga, Ágora, 2002. Pueden añadirse a esta las otras referencias de este autor que figuran en la bibliografía final.

de que las palabras emitidas por el locutor encierran un hecho, distinto del hecho de decir, que también pertenece al mundo. Como hecho del mundo, el hecho de decir algo no tiene más referencia que el propio decir; como representación, su referencia se localiza, en cambio, en el entorno del que habla. Gráficamente lo representamos de esta manera[20]:

<table>
<tr><td rowspan="4">ENUNCIADO</td><td rowspan="3">Estructura performativa (± explícita)</td><td>Evento comunicativo</td><td>sucede que</td></tr>
<tr><td>Performativo comunicativo</td><td>yo te digo que</td></tr>
<tr><td>Evento comunicado</td><td>sucede que</td></tr>
<tr><td colspan="2">Estructura performada (+explícita)</td><td></td></tr>
</table>

El contenido del enunciado consiste en información implícita y explícita; generalmente la primera está más relacionada con la estructura performativa. Cuando se dice algo como "Hoy es martes", estas palabras no solo representan una realidad, sino que también, por el hecho de emitirlas, son una realidad como tales palabras pronunciadas por alguien: el enunciado en sí es un hecho del mundo, un hecho verbal que representa otro hecho (en este caso no verbal, el hecho de que hoy sea martes). La estructura performativa trata de sistematizar un contenido que, sin estar comprendido dentro de la función representativa del hablar, también es información que se transmite hablando.

El primer estrato de la subestructura performativa (el primer "sucede") muestra un suceso comunicativo que, por el hecho de expresarse, es ya un hecho del mundo: un acto de hablar es una cosa como lo son una silla, el pago de impuestos o la elección de los alcaldes, aun cuando cada una tenga un alcance distinto. Pero hablar no es solamente un hecho sino un acto y más concretamente, un acto verbal; y a ese carácter específico de acto verbal se refiere el segundo estrato performativo (el "decir"), recogiendo los distintos modos de decir (*decir, preguntar, responder, suplicar* y otros muchos, susceptibles de ocupar ese mismo lugar en la subestructura performativa), así como la imagen del locutor (siempre *yo*) y su destinatario (*te, le, os,* etc.). El tercer estrato performativo (el segundo "sucede") conforma la representación de un suceso recogido en el acto de decir algo.

En definitiva, el acto de decir algo supone una doble faceta: la del acto verbal y la del suceso representado en el acto de decir las palabras que se dicen. Ambas son dos cosas que se instalan en el mundo histórico: el acto verbal lo hace mostrándose por el hecho mismo de emitir las palabras que se emiten, al igual que se muestra cualquier otra cosa

[20] Se toma el gráfico de Valerio Báez, Guillermo Fernández y Marciana Loma-Osorio, "La determinación temporal del enunciado. 1: Fundamentación teórica", *Lorenzo Hervás*, 6 (noviembre de 2008), pág. 7.

(unas gafas, por ejemplo, o un sombrero); y el suceso, como el correlato real (con los matices que se quiera) de la estructura semántica de lo dicho.

Cada uno de los estratos performativos puede recibir sus propias determinaciones, incluidas en el acto verbal que emite el hablante (sintagmas determinativos, subordinadas, entonación, etc.) Estas especificaciones no se relacionan con el suceso representado en el hablar, sino con la manera de representarlo, con su enunciación. Y la distinción de los tres estratos performativos permite identificar más precisamente su función. Veámoslo en un ejemplo:

En pocas palabras: ya se ha ido, afortunadamente.

Cuando el hablante dice esto sus palabras informan de un suceso objetivándolo (alguien "ya se ha ido"), e informa también de cómo lo ha conformado subjetivamente aludiendo a su manera de decir ("en pocas palabras") y a la valoración que le merece ese suceso ("afortunadamente"). En este caso, el hablante hace explícita una parte de la información performativa, que generalmente permanece implícita al hablar. El gráfico anterior permite ubicar en qué nivel de la enunciación se sitúan estas especificaciones:

ENUNCIADO	**Estructura performativa (± explícita)**	**Evento comunicativo**	[sucede que]
		Performativo comunicativo	[yo te digo, **en pocas palabras**, que]
		Evento comunicado	**afortunadamente** [ha sucedido que]
	Estructura performada (+explícita)		**ya se ha ido**

Pero los enunciados no solamente transmiten la información explícita o implícita relacionada con la estructura que se representa en el gráfico anterior. Hay otros tipos de información implícita que también se transmiten al hablar. Oswald Ducrot[21] ha distinguido dos de estos tipos de contenidos implícitos: los sobrentendidos y los presupuestos. Un *sobrentendido* es una información que se desprende del enunciado por el mero hecho de su existencia como hecho comunicativo; se capta como un sobresignificado que se relaciona con la totalidad de lo dicho. Ducrot ejemplifica los sobrentendidos con *A Juan no le disgusta el vino,* palabras que, dichas en la situación adecuada y con la entonación adecuada, dan a entender que, en realidad, el hablante ha querido decir que a Juan le gusta mucho el vino. Los sobrentendidos se adhieren a la información literal en forma de insinuaciones, ironías o sarcasmos que pueden, si llega el caso, desdecirse; alguien que acabara de escuchar las

[21] Oswald Ducrot, "Presupuestos y sobrentendidos", en *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986, págs. 15-33.

palabras del ejemplo podría pedir explicaciones del sobrentendido por considerarlo inapropiado y el hablante puede replegarse a la literalidad de lo dicho:

–¿Qué quieres decir?
–Nada; simplemente que no le disgusta.

Los *presupuestos* (o *presuposiciones*), en cambio, son informaciones implícitas que se transmiten por el hecho de que el enunciado tiene la forma literal que tiene; generalmente se asocian a alguna palabra y no pueden desdecirse: el hablante es responsable tanto de la literalidad de lo que dice como de lo que presuponen sus palabras: *Ya no me acuerdo de eso* presupone que el hablante antes sí se acordaba de ello.

Sobrentendidos y presuposiciones pertenecen al estrato performativo del enunciado. Ambos tipos de información se interpretan a partir de lo dicho; sin embargo presentan ideas o valoraciones preexistentes que condicionan la literalidad. Pueden insertarse fácilmente en la estructura del enunciado; al emitirlo, el hablante construye un único suceso comunicativo y una sola representación de un hecho que se refiere al mundo, todo ello matizado por estos otros contenidos. Modificando algo el gráfico anterior, podemos representar su papel en la estructura total:

<table>
<tr><td colspan="5">[SUCEDE QUE]</td></tr>
<tr><td>[SOBRENTIENDO QUE]</td><td rowspan="3">[AUNQUE]</td><td>[PRESUPONGO QUE]</td><td rowspan="3">[Y]</td><td>[DIGO QUE]</td></tr>
<tr><td>[SUCEDE QUE]</td><td>[SUCEDE QUE]</td><td>[SUCEDE QUE]</td></tr>
<tr><td>Sobrentendido</td><td>Presuposición</td><td>Estructura performada</td></tr>
<tr><td colspan="5">Contenido del enunciado</td></tr>
</table>

Obviamente, no todos los enunciados contienen sobrentendidos o presuposiciones relevantes, pero sí sucede así en muchos casos. Y una configuración como la que se presenta aquí nos ayudará, en algunos de los capítulos siguientes, a entender la jerarquía y la calidad de los contenidos que se transmiten en el texto de *Don Quijote de la Mancha*.

6. La concepción cervantina del hablar

Pocos son los estudiosos de la lengua cervantina que han dejado de señalar la variedad como uno de sus caracteres esenciales. No faltan en *Don Quijote* muestras más o menos extensas de los géneros literarios vigentes en su época (el habla de la narrativa caballeresca, de la pastoril, de la morisca, de la cortesana; del teatro, de la poesía, etc.) así como del habla coloquial o la germanía. "Novela *summa*", la llama Pedro Salinas y subraya "el intento de recoger todas las aspiraciones de lo humano"[1]. Este capítulo trata de dar cuenta de semejante variedad respondiendo a la pregunta ¿para qué le sirve a Cervantes el cúmulo de variedades estilísticas que aglutina en *Don Quijote*?

La oportunidad de esta pregunta viene a cuento de que, en opinión de quien la formula, la libertad –y la creación constituye un acto supremo de libertad– de los actos humanos otorga a estos un significado que no puede reducirse a su mera materialidad. Ante el creador –Cervantes– se extiende un vasto conjunto de posibilidades –temáticas, estructurales, lingüísticas– y, sin embargo, solamente hace uso de aquellas que se avienen bien con lo que quiere transmitir. La elección la preside un criterio que conduce a escoger unas posibilidades y a descartar otras y, desde Vossler[2], sabemos que en escoger y descartar posibilidades idiomáticas se revela la capacidad creadora del hablante como señal de su posición ante el mundo. Preguntarse por la intención con que Cervantes aúna, entre otras variedades, la dicción literaria y la vulgar es preguntarse quién es Cervantes y qué lo impele a dar forma a su obra. Vaya por delante, pues, que no se pretende describir la variedad lingüística de *Don Quijote,* sino interpretarla.

La riqueza de variedades estilísticas es, ciertamente, uno de los rasgos más importantes de *Don Quijote*. Sin embargo, en esta diversidad hay una consistente unidad que nace de una particular y sistemática concepción del hablar subyacente en las obras de Cervantes, en la cual el acto de expresarse se concibe como síntoma de unas actitudes morales

[1] Pedro Salinas, "Lo que debemos a *Don Quijote*", en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 92.

[2] Karl Vossler, *Positivismo e idealismo en la Lingüística. El lenguaje como creación y evolución*, Madrid, Buenos Aires, Editorial Poblet, 1929.

relacionadas con la mentalidad moderna. Dar cumplida respuesta a la pregunta anterior pasa por poner en claro la concepción del hablar de Cervantes.

Por lo general, los estudios sobre la lengua cervantina apenas se han planteado el porqué de los distintos registros presentes en *Don Quijote* y se han limitado a constatar su presencia en la obra; cuando esta cuestión ha aparecido lo han hecho como de pasada para llegar a una respuesta, más implícita que explícita y, casi sin excepciones, poco matizada: para reflejar la diversidad de variedades lingüísticas que confluyen en el tiempo que le cupo en suerte vivir al autor. Sin embargo, a poco atentamente que se lea, dentro de la variedad estilística de *Don Quijote* se percibe un orden que presupone una fuerte unidad subyacente en lo diverso. La base de esta unidad está radicada en que Cervantes posee una concepción del hablar que determina el cómo y el para qué de cada intervención lingüística particular; en función de ese modelo, cada acto de hablar recibe una valoración (apropiado o inapropiado, decoroso o indecoroso, auténtico o falaz) que remite a una serie de proposiciones básicas, de creencias ancladas en lo más recóndito de la persona, acerca de cómo se *debe hablar*; en qué variedad, lengua o dialecto; de qué asuntos; con qué actitud, etc. y *por qué se debe hacer así*.

Algunos autores (Spitzer y Martínez Bonati, entre otros: de manera decidida el primero y más difusa el segundo) han elaborado interpretaciones que, sin dejar de lado la idea del reflejo, han asociado la variedad lingüística de *Don Quijote* con el ideario moral (Spitzer) o literario (Martínez Bonati) de su autor. Ambas líneas de interpretación están unidas por el común denominador del relativismo que sus respectivos postuladores atribuyen a Cervantes. No se nos oculta que entre el relativismo y las variedades lingüísticas hay una conexión, pero la conflictiva relación descrita por Cervantes entre las distintas variedades y perspectivas evidencian –como se espera mostrar aquí– su empeño de proponer un modo estable de conducirse, del cual forma parte el comportamiento lingüístico del hombre.

1. Las variedades del hablar

Una de las constantes de los estudios sobre la lengua cervantina es la mención de las variedades del español que se acumulan en *Don Quijote*. Aparte de numerosas menciones de detalle, Hatzfeld dedica buena parte del capítulo sexto de *El Quijote como obra de arte del lenguaje* a examinar la presencia de lo pastoril, lo latinizante y lo italianizante en *Don Quijote*[3]. Rosenblat[4] eleva la variedad a la categoría de ideal lingüístico de Cervantes; según él, las variedades culta y popular se entrelazan en el texto superponiéndose y complementándose una a otra. Y Girón Alconchel señala como rasgo destacado la

[3] Helmut Hatzfeld, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid, CSIC, 1972, 2.ª ed. refundida y aumentada (1.ª ed. 1949), págs. 249-283.

[4] Ángel Rosenblat, *La lengua del Quijote*, Madrid, Gredos, 1978, 1.ª reimpresión, pág. 347.

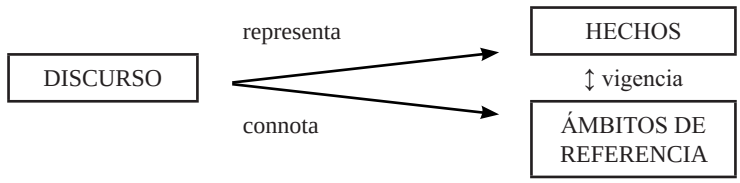
coexistencia de variedades internas del idioma en la práctica lingüística cervantina, mostradas en la presencia de vulgarismos, de hablas jergales o en la utilización de los rasgos propios de distintos discursos sociales y literarios; a su juicio, la diversidad de usos llega a convertirse en auténtico "tema central" de *Don Quijote*, hasta el punto de alcanzar a todos los personajes e incluso al narrador[5].

En sus respectivos estudios, Rosenblat, Girón Alconchel y, en menor medida, Hatzfeld consideran la variedad lingüística de *Don Quijote* desde una perspectiva estrictamente idiomática, poco atenta a los valores referenciales y a las vigencias sociales que impregnan el acto de comunicación en el que, en definitiva, se realizan las variedades de la lengua. Sin embargo, el aspecto comunicativo no es ajeno a la variedad de usos del idioma por lo que es preciso atender, en la obra cervantina, a la relación entre las variedades del hablar y las vigencias sociales y morales aceptadas por el hablante que emplea en la comunicación esos distintos usos posibles de la lengua. Este planteamiento obliga a preguntarse qué elementos entran en juego en la percepción de las variedades del hablar y qué papel desempeñan. Las variedades lingüísticas encuentran su razón de ser, de manera inmediata, en la diversidad de usos idiomáticos; pero al uso se adhieren matices referenciales y sociales que no pueden dejar de tenerse en cuenta.

1.1. Variedades del hablar y ámbitos de referencia

Una variedad del hablar es, en primer lugar, un peculiar modo de decir plasmado en un conjunto de características lingüísticas y retóricas que lo diferencian de otro modo de decir, asociado a su vez con otras características retóricas y lingüísticas. En segundo lugar, las variedades del hablar están ligadas a distintos géneros, los cuales remiten a distintos mundos de referencia, donde los hechos y los personajes de que se habla se configuran de acuerdo con una peculiar consistencia interna. Y, en tercer lugar, esos mundos de referencia representados mediante las variedades lingüísticas y retóricas a que están asociados tienen su propio ámbito de vigencia. De esto se sigue que el pleno sentido de una variedad lingüística trasciende lo que es su estricta configuración retórica.

En el hablar se representan eventos, pero la representación está connotativamente relacionada con los géneros y los ámbitos discursivos en los que lo representado adquiere su plena vigencia.



[5] José Luis Girón Alconchel, "Las ideas lingüísticas de Cervantes en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 28 (1990), págs. 23-33, pág. 30.

El discurso se configura como un encadenamiento de actos lingüísticos que implican la toma de decisiones: 1) acerca de los hechos que en él han de representarse, 2) acerca del ámbito de referencia en el que adquiere vigencia el sentido de esos hechos, y 3) acerca de los procedimientos verbales más apropiados para representar tanto los hechos como su incardinación en el correspondiente ámbito referencial.

Como es bien sabido, los hablantes tienen conciencia de la necesidad de emplear distintas variedades: un pescador o un médico harán un uso de su jerga entre colegas que atenuarán o eliminarán por completo en otras situaciones. El uso literario de la lengua, aunque más complejo, no es distinto en el fondo. Téngase presente, por citar un caso extremo, el de Íñigo López de Mendoza. Si se compara alguna de sus serranillas con la *Comedieta de Ponza*, por ejemplo, se advierten de manera inmediata las diferencias entre ambos géneros poéticos: de muy distinto alcance son los acontecimientos que se representan en cada pieza, como es muy distinto el modo de representarlos. En la comedia alegórica se tratan temas graves, de amplia repercusión moral y política; el asunto de las serranillas es más ligero. En la comedia alegórica son de uso común el metro de arte mayor, el artificio alegórico, el empleo de crudos cultismos (solamente en la primera estrofa de la *Comedieta* hay ejemplos como *dubitantes, humanales* y *perpetuales*) o una sintaxis alambicada; tales rasgos expresivos contrastan ásperamente con el verso corto, el vocabulario patrimonial o una sintaxis más cercana al uso común de la lengua propio de las serranillas. Los hechos descritos y el modo de expresarlos forman un todo del que ambos aspectos, lo representado y la representación verbal, son elementos solidarios. Aunque no completamente imposible, hubiera sido impropio que Santillana creara sus serranillas conforme al modelo retórico de la comedia dantesca y, a la inversa, que escribiera una alegoría siguiendo el modelo expresivo de las serranillas. Esto lo sabían muy bien los poetas cuatrocentistas y cambiaban de estilo según el género de cada composición particular. La misma mano que escribió el *Laberinto de Fortuna*, la de Juan de Mena, pudo escribir canciones trovadorescas, lo mismo que Villasandino, Gómez Manrique o tantos otros poetas del siglo XV, cuya producción literaria se halla estilísticamente compartimentada en registros bien diferentes, aunque proceden de una misma conciencia creadora. Estos hombres tenían clara idea de que las variedades estilísticas y los géneros literarios estaban en correspondencia, de tal modo que el género exigía una cierta elocución y esta se asociaba con aquel. De esta manera, el hablar no solo representa los hechos mencionados en el discurso de la obra literaria (la batalla naval de Ponza en el caso de la *Comedieta*), sino que también se carga de ciertas resonancias procedentes de su asociación con un género en el que tiene completa vigencia.

No eran distintas las cosas en época cervantina: el estilo de la comedia no era el del entremés, como el de la narración pastoril tampoco era el de la picaresca, ni el del romance era el del soneto; ni tampoco el uso de la lengua en la conversación era asimilable al de la literatura. La vigencia de un estilo se entendía limitada a un género, y esa asociación constituía una barrera difícil de romper debido a que, sin excluir algún grado

de permisividad, se daba primacía a las convenciones de género sobre las mutaciones del estilo. Las variedades del hablar, pues, transmiten información acerca de los hechos de los que se habla y también acerca de la posición desde la que el hablante (el autor literario, en nuestro caso) está describiendo los hechos de los que habla. O, lo que es lo mismo, el mundo conformado en un acto de hablar se moldea de acuerdo con un modo de hablar que, a su vez, revela qué es lo que la persona que habla considera bueno o malo, posible o imposible, válido o inútil. La mezcla arbitraria de variedades lingüísticas produce confusión porque desorienta al receptor, le dificulta determinar la posición vital desde la que habla el emisor.

1.2. Cohesión en la variedad

Puente entre lo interno y lo externo al individuo, la lengua se manifiesta en concretos y singulares actos de hablar, que –como escribe Malcolm K. Read[6]– muestran las actitudes. Por eso el hablar constituye un sutil entramado que impregna lo dicho con los sentimientos del hablante. Es importante inventariar las formas lingüísticas de un autor, y las de Cervantes están bien estudiadas[7]; pero tan importante como esto es explorar cuáles son esas ideas, sentimientos o creencias reflejados no ya por el lenguaje, sino por el modo mismo de utilizarlo en la comunicación, pues se habla siempre *desde ellos* y, a veces, aunque no siempre, también *de ellos*.

En *Don Quijote* están presentes muchas y muy diversas variedades lingüísticas y su presencia en la novela plantea varios problemas. A estas alturas no resulta problemática la identificación de estas variedades, asunto ampliamente abordado en la bibliografía crítica sobre la obra. Sin embargo, distan de estar resueltos problemas como el de determinar las relaciones que se establecen entre ellas y, más aún, la interpretación del sentido que Cervantes otorga a la acumulación de esas variedades y a las relaciones que mantienen entre sí. Con otras palabras, siendo evidente que en *Don Quijote* están agavilladas muy distintas maneras de hablar y que no es menos evidente que la mezcla dista mucho de ser arbitraria, procede preguntarse con qué criterio las incorpora Cervantes a su obra, que es tanto como preguntarse cómo y para qué se sirve de ellas. En este sentido, las variedades adquieren una doble consideración: por un lado son instrumentos de expresión subordinados a la representación de los acontecimientos ideados por el creador; por otro, sirven de señal de esa posición vital del autor, desde la cual la mezcla de las distintas variedades, lejos de aparecer como un agregado de elementos heterogéneos, constituye un todo perfectamente coherente. En adelante se tratará de desentrañar el fundamento de

[6] Malcolm K Read, "Language Adrift: A Re-apraisal of the Theme of Linguistic Perspectivism in *Don Quijote*", *Forum for Modern Language Studies*, 17.3 (1981), págs. 271-287, pág. 271.

[7] Véanse como muestra de ello el libro de Julio Cejador (1905), el de Ángel Rosenblat y el trabajo de Juan Gutiérrez Cuadrado: "La lengua del *Quijot*e: Rasgos generales" (en *Don Quijote de la Mancha*, *Volumen complementario*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, págs. 819-856).

esa coherencia que aúna en un todo sin fisuras tan diferentes usos y estilos, procedentes de ámbitos muy distintos y hasta heterogéneos.

2. Las variedades del hablar en *Don Quijote*

Las variedades lingüísticas en el texto de *Don Quijote* se presentan agrupadas en dos grandes clases: las variedades literarias y las no literarias. En el grupo de las literarias se incluyen los estilos narrativos caballeresco, pastoril, cortesano, morisco, bizantino y el de distintas modalidades de la lírica, el teatro y la oratoria. En el de las no literarias, se encuentran ejemplos como las mal trabadas razones del vizcaíno, la jerga delictiva que emplean los galeotes, los errores idiomáticos de varios personajes, la coloquialidad de venteros y cuadrilleros, y, en fin, el atildado estilo conversacional de Don Quijote, Diego de Miranda, Dorotea, Fernando y otros, a los que Riley[8] añade algunas jergas profesionales. Las variedades literarias son de procedencia libresca, escrita, y en la concreta realización verbal que adquieren en el texto cervantino se moldean de acuerdo con el artificio lingüístico-retórico válido en sus respectivas convenciones literarias, acomodándose escasamente a la situación comunicativa en que son empleadas por los personajes. Las variedades no literarias están enraizadas en el uso instrumental del idioma, en mayor o menor medida se relacionan con el uso oral y en el texto se concretan al calor de las circunstancias en que se desenvuelve la comunicación entre los personajes.

Unas y otras variedades están atestiguadas tanto en el discurso del narrador como en el de los personajes, aunque su significación es variable, según aparezcan sumidas en una voz u otras. En la voz de los personajes, dos o más variedades lingüísticas pueden confluir en una misma situación comunicativa, con lo cual se evidencian muy distintos grados de aptitud para el uso conversacional. Y aunque "todos van tensando y distendiendo su lenguaje –como dice J. A. Pascual[9]– y acomodándolo a las situaciones que se les presentan", no resulta extraño que Cervantes presente el hablar de sus personajes en el diálogo como un modo de crear situaciones más que como producto resultante de una situación previamente dada, como sucede, por ejemplo, en la controversia sobre el yelmo de Mambrino (I.45). En líneas generales, en boca de los personajes se pone a prueba la pertinencia de tal o cual variedad en una situación comunicativa particular, mientras que en la voz del narrador la confluencia de variedades se orienta más bien hacia mostrar el difícil ajuste del texto de *Don Quijote* a las vigencias admitidas en los distintos géneros; es precisamente la diversidad estilística lo que impide encuadrar la obra en un género plenamente reconocible como libro de caballerías, "verdadera historia" o cualquier otra clase de escrito literario.

[8] E. C. Riley, *Introducción al "Quijote*, Barcelona, Crítica, 2000 (1.ª ed. inglesa, 1986), págs. 203-204.

[9] José Antonio Pascual, "Los registros lingüísticos del *Quijote*: La distancia irónica de la realidad", en *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, RAE y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004, págs. 1130-1144, pág. 1131.

Además de describir y enumerar las variedades estilísticas de *Don Quijote*, la crítica ha propuesto intentos de explicar su ordenación en la novela, con dos posturas bien diferenciadas[10]: la de quienes otorgan a alguna de esas variedades un papel predominante y la de quienes no reconocen la centralidad de ninguna. Entre los segundos figuran Rosenblat, que describe los usos lingüísticos de Cervantes sin establecer prelación entre ellos, y Leo Spitzer, quien estudia el sentido de la diversidad onomasiológica pero no advierte ninguna ordenación significativa entre las diferentes maneras de nombrar. Entre los primeros están, por una parte, F. Martínez Bonati y, por otra, un buen número de filólogos españoles, con Menéndez Pidal a la cabeza; para estos hay una variedad fundamental (la que corresponde a la lengua conversacional), en relación con la cual cobra sentido la inclusión de las otras variedades. En los apartados siguientes se examinarán con algún detalle estas posiciones.

2.1. El perspectivismo

Aunque en su conocido artículo "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*" no se ocupa específicamente de las variedades del hablar, estas no son ajenas a las consideraciones de Leo Sptizer sobre el estilo de Cervantes[11]. Aplicando al análisis estilístico la aserción de Américo Castro[12] según la cual la realidad del mundo dibujado por Cervantes, lejos de ser unívoca, está entretejida por el juego de los puntos de vista desde los que cada personaje contempla el mundo, Spitzer considera el *perspectivismo* uno de los rasgos que singularizan la lengua cervantina. El perspectivismo lingüístico tiene su base en la variedad de denominaciones que reciben múltiples aspectos de la realidad en el mundo recreado en la novela. La multiplicidad designativa, ilustrada abundantemente en el caso de los nombres propios o en los errores idiomáticos de Sancho, remite a la diversidad de perspectivas desde las que el hablante –personaje o narrador– contempla lo real: "El mundo, tal como se ofrece al hombre, es susceptible de varias interpretaciones, exactamente igual que los nombres son susceptibles de varias etimologías"[13].

A Spitzer le corresponde el mérito indudable de relacionar el uso del idioma con las actitudes y, a su parecer, Cervantes se sirve de esta especie de relativismo lingüístico para "revelar la multivalencia de que están dotadas las palabras para las distintas mentes humanas"[14]. A pesar de que cree que tras la aparente diversidad del perspectivismo

[10] Dejamos al margen intentos poco convincentes, como el de caracterizar de medieval el habla de Sancho, de renacentista la de don Quijote y de barroca la voz del narrador (Elias L. Rivers, "Cervantes and the Question of Language", en *Cervantes and the Renaissance: Papers of the Pomona College Cervantes Symposium*, ed. de Michael D. McGaha, Easton, Pennsylvania, Juan de la Cuesta, 1980, págs. 23-33, págs. 30-31).

[11] Leo Spitzer, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1982, 2.ª ed., págs. 135-187; 1.ª ed., 1955.

[12] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, en *El pensamiento de Cervantes y otros estudios reunido*s, prólogo de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Trotta, 2002 (1.ª ed., 1925), págs. 94-102.

[13] Leo Spitzer, "Perspectivismo lingüístico…", págs. 149-150.

[14] Leo Spitzer, "Perspectivismo lingüístico…", pág. 149.

cervantino late una unidad nacida del dominio de lo absoluto –que identifica con el catolicismo–, Spitzer no piensa que Cervantes muestre de manera clara el juicio que le merece la configuración lingüística de lo real; las distintas variedades lingüísticas serían, simplemente hechos, datos que el autor acumula en su obra. "La actitud de Cervantes frente a los dialectos y jergas –escribe el hispanista– encaja también en el entramado de su perspectivismo lingüístico. […] Cervantes los consideraba modos de expresión que existen como realidades individuales y que en sí mismos tienen su justificación"[15]. Las variedades, para él, son meras posibilidades de codificación de la experiencia. No se detiene en analizar las consecuencias que se desprenden del hecho de que Cervantes enfrente unas posibilidades designativas a las otras, mediante el diálogo entre sus personajes o mediante su aparente fusión y confusión en el discurso del narrador.

2.2. Las regiones de la imaginación

El estudio de Martínez Bonati centra su atención en las varias "esferas de estilización" concitadas en la novela: este autor menciona entre ellas la de la cotidianidad, la caballeresca, la de la comedia, la pastoril, la de la narración cortesana, la de las peripecias bizantinas, la picaresca y la de la novela de tema morisco[16]. Como advierte el propio Martínez Bonati, su concepto de estilo no se limita a la indicación de características lingüísticas, aunque estas estén presentes de algún modo en la diferenciación entre los distintos estilos. E. Delgado, que adopta la propuesta de Martínez Bonati, señala que este concepto de estilo tiene en cuenta, principalmente, "la manera particular en la que el narrador representa el mundo de referencia"[17]. Según esta visión, el estilo engloba, además de las características de la dicción, las leyes que rigen el acontecer de las distintas esferas de la imaginación, como especifica, refiriéndose a *Don Quijote*, el mismo Delgado: "La novela exhibe diversos estilos que se diferencian en función de los conflictos planteados por el personaje (don Quijote) y las concepciones que este tiene de la pluralidad de universos que su experiencia conoce (y que Cervantes espera que su lector reconozca)"[18].

Martínez Bonati y Delgado establecen una jerarquía entre las diferentes posibilidades que ofrecen los mundos de ficción; el "mundo feliz de la comedia", caracterizado por la verosimilitud, constituye el telón de fondo del entramado estilístico de *Don Quijote*, sobre el cual se destacan las otras variedades (caballeresca, pastoril, etc.) yuxtaponiéndose, mezclándose o colisionando unas con otras o todas ellas con el fondo de verosimilitud que recorre la obra de principio a fin. Desde el telón de fondo del mundo de la

[15] Leo Spitzer, "Perspectivismo lingüístico…", pág. 160.

[16] Félix Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pág. 45.

[17] Edmundo E. Delgado, "Consideraciones en torno al lenguaje en Don Quijote: Bases para una aproximación estilística", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.2 (2000), págs. 53-78, pág. 73.

[18] Edmundo E. Delgado, "Consideraciones…", pág. 65.

cotidianidad, la irrupción de lo caballeresco recibe un tratamiento paródico; el mundo bucólico, un tratamiento irónico y lo picaresco, una deformación caricaturesca.

Según Martínez Bonati (pág. 216), Cervantes adopta como principio estilístico el mantener una tajante separación entre los distintos orbes conceptuales evocados por las regiones de la imaginación, de ahí que, cuando confluyen en un episodio, se llegue crear una atmósfera de inconsistencia y confusión que rompe la insustancial apariencia del mundo de la cotidianidad; desde cualquiera de estos ámbitos se desencadena entonces una reacción que trata de encajar lo extraordinario en lo ordinario o a la inversa. Así se muestra, por ejemplo, en este fragmento:

> Llegó el cuadrillero, y, como los halló hablando en tan sosegada conversación, quedó suspenso. Bien es verdad que aún don Quijote se estaba boca arriba, sin poderse menear, de puro molido y emplastado. Llegose a él el cuadrillero y díjole:
> –Pues, ¿cómo va, buen hombre?
> –Hablara yo más bien criado –respondió don Quijote–, si fuera que vos. ¿Úsase en esta tierra hablar desa suerte a los caballeros andantes, majadero?
> El cuadrillero, que se vio tratar tan mal de un hombre de tan mal parecer, no lo pudo sufrir, y, alzando el candil con todo su aceite, dio a don Quijote con él en la cabeza, de suerte que le dejó muy bien descalabrado; y, como todo quedó ascuras, saliose luego; y Sancho Panza dijo:
> –Sin duda, señor, que este es el moro encantado, y debe de guardar el tesoro para otros, y para nosotros sólo guarda las puñadas y los candilazos.
> –Así es –respondió don Quijote–, y no hay que hacer caso destas cosas de encantamentos, ni hay para qué tomar cólera ni enojo con ellas; que, como son invisibles y fantásticas, no hallaremos de quién vengarnos, aunque más lo procuremos. Levántate, Sancho, si puedes, y llama al alcaide desta fortaleza, y procura que se me dé un poco de aceite, vino, sal y romero para hacer el salutífero bálsamo; que en verdad que creo que lo he bien menester ahora, porque se me va mucha sangre de la herida que esta fantasma me ha dado. (I.17, 180)

Vistas las cosas desde el lado de la cotidianidad, el cuadrillero que, en tono coloquial, se interesa por el estado de don Quijote –al que instantes antes creía muerto– (mundo de lo cotidiano) recibe una áspera respuesta de alguien que se identifica como caballero andante (irrupción de lo extraordinario) y reacciona golpeando a don Quijote (reinstauración de lo ordinario). Desde el lado de los protagonistas las cosas son muy distintas; instalado en el ámbito caballeresco, el andante manchego recibe el vocativo "buen hombre" como signo de poca consideración para dirigirse a un caballero andante (irrupción de lo ordinario), por lo que se siente obligado a responder de modo desapacible, y recibe los golpes del cuadrillero, que caballero y escudero creen procedentes de alguna criatura

fabulosa (reinstauración de lo extraordinario). Sobre este tipo de conflictos se sustenta, en buena medida, la comicidad de *Don Quijote*.

Este punto de vista no excluye el examen de las variedades lingüísticas a que nos referimos, pero, aunque tienen en cuenta los rasgos de dicción, estos no constituyen el principal centro de atención ni de Martínez Bonati ni de Delgado. Su perspectiva de estudio es más amplia y, sin duda, contribuye a un enjuiciamiento más preciso de la organización de la diversidad estilística del texto. Sin embargo, las distintas "regiones de la imaginación" (Martínez Bonati) o "mundos de referencia" (Delgado) están íntimamente relacionados con formas lingüísticas particulares, de modo que resultaría de esperar que los mismos choques que se producen entre esos mundos representados en la novela se reproduzcan entre las variedades del hablar con que se asocian. "La estilística del vocabulario confirma los estilos de imaginación"[19], y al hilo de ello Cervantes distingue entre el uso de *cabrero, pastor* y *ganadero*, palabras que se asocian –a juicio de Martínez Bonati– con la estilización del realismo cómico, de la idealización bucólica y de la intriga cortesana, respectivamente.

2.3. Conflicto entre llaneza y artificio

En lo que a la vertiente lingüística del problema se refiere, el predominio de lo cotidiano ya lo había señalado Menéndez Pidal, quien lo denomina lenguaje "natural", abundando en su matizada estilización al incorporarse a la novela. Menéndez Pidal ya apuntó que del habla natural se sirve Cervantes "como fondo o tipo más general"[20], dentro del cual se engastan los otros. En esa misma línea considera J. A. Pascual que se desenvuelve la red de relaciones entre las diversas variedades lingüísticas de *Don Quijote*: "La urdimbre de la lengua con que se ha tejido es el registro coloquial; su trama la constituyen los demás registros"[21]. Como puede apreciarse, esta variedad básica recibe distintas denominaciones que, sin embargo se refieren sustancialmente a la misma cosa: Menéndez Pidal, J. M. Blecua[22] y Bustos Tovar[23] la llaman "natural"; Pascual, "coloquial" y otros autores prefieren "conversacional". Denomínese como se denomine, la variedad lingüística "natural", "coloquial" o "conversacional" responde a unas notas comunes que, siguiendo a Bustos, podemos concretar en cuatro condiciones exigibles al uso lingüístico: (a) consagrado en el habla común, (b) adecuado a la propiedad de la expresión, (c) al personaje que habla y (d) a la situación en que se produce el discurso.

---

[19] Félix Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela,* pág. 56.

[20] Ramón Menéndez Pidal, *La lengua castellana en el siglo XVII*, prólogo de Rafael Lapesa, Madrid, Espasa Calpe, 1991 (1.ª ed., 1986) pág. 33.

[21] José Antonio Pascual, "Los registros lingüísticos…", pág. 1130.

[22] José Manuel Blecua, "El *Quijote* en la historia de la lengua española", en *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, RAE y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004, págs. 1115-1122.

[23] José Jesús de Bustos Tovar, "Cervantes y la lengua del siglo XVI", en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, págs. 93-114.

Con la "llaneza esencial", al decir de Menéndez Pidal, se entrecruzan rasgos procedentes de los distintos géneros literarios. A juicio de Pascual (pág. 1134), lo esencialmente cervantino radica no ya en la acumulación de variedades, "sino en el hecho de que se interfieren entre sí", y de ello se siguen tensiones que se resuelven en efectos paródicos y humorísticos que dan cuerpo a la ironía de Cervantes.

2.4. Organización de las variedades

El hecho de que tales tensiones se produzcan revela que las distintas hablas no se limitan a estar reunidas en la obra de Cervantes, sino que están vertebradas de manera jerárquica. La organización de esta variedad lingüística está polarizada entre: a) las hablas marcadas por su impropiedad o por su inoportunidad en concretas situaciones de comunicación, y b) las marcadas por la propiedad y la pertinencia. El habla genuinamente cervantina no cabe identificarla con ninguna variedad de las incluidas en su novela, sea literaria o meramente instrumental, dialectal o social. Todas ellas están embebidas en el texto, pero don Miguel marca las distancias, de manera más o menos clara, ridiculizando unos modos de hablar, mostrando palpablemente la ironía con que refleja otros o el contraste entre ellos. Lo cervantino no es lo caballeresco, ni lo bucólico, ni lo vulgar, etc. Todo es cervantino, pero lo es en tanto en cuanto sirve a Cervantes para mostrarse en un uso propio, individualizado, distinto de los estereotipados y alejado de ellos. El habla cervantina no nace en *Don Quijote* con tales o cuales marcas genéricas, sino más bien de la voluntad de marcar los distintos géneros –literarios o sociales– respecto a una referencia estilística no marcada literaria o socialmente, no gastada por el uso.

Lo afirmado en el párrafo precedente implica dos consecuencias: por una parte, que Cervantes hace suyo un modo de hablar que juzga apropiado para cualquier situación posible; por otra, que le consta el empleo de modos de hablar inapropiados; tanto el uno como los otros suministran materia para la elaboración artística en *Don Quijote*. Esto implica que Cervantes enjuicia el hablar desde una perspectiva que va más allá de lo estrictamente idiomático: su juicio se ceba, más bien, en las actitudes de los hablantes, de ello no quedan libres las voces narradoras. El narrador puede incorporar a su discurso algún error idiomático sanchopancesco (*cananea*, por ejemplo) y el traductor morisco ridiculizar algún exceso retórico de Cide Hamete. En ambos casos y en otros muchos, Cervantes recurre a la diversidad estilística pero no como crisol de usos idiomáticos; no es casual que la amplia variedad lingüística que exhibe en *Don Quijote* se concentre en mostrar usos sociales, en contraste con la escasa atención que reciben las variedades geográficas del idioma –como señala Bustos Tovar[24]–, pese a que el itinerario de Don Quijote y Sancho podría haber dado pretexto para su inclusión. La variedad lingüística le interesa más como materia sobre la que se sustenta el juicio moral, irónicamente implícito en el relato. No se trata, como cree Bustos, de que en el texto se refleje el habla real de

[24] José Jesús de Bustos Tovar, "Cervantes y la lengua del siglo XVI", pág. 111.

la época, o de una imitación "de los múltiples lenguajes con que la vida se manifiesta", como dice Lázaro Carreter[25], pues, aunque es verdad que la variedad estilística de *Don Quijote* recoja la multiplicidad de las variedades reales existentes en su tiempo, lo cierto es que no se limita a reflejarlas como un espejo que devuelve la imagen que llega hasta él. La pregunta que hemos de plantearnos para conocer el alcance del sentido de esta multiplicidad es ¿para qué la utiliza Cervantes como la utiliza?, ¿qué pretende mostrar exhibiendo ese "reflejo"?

Para dar respuesta a estas cuestiones hay que rastrear en la obra cervantina los indicios que el autor ha diseminado en ella sobre qué considera apropiado en el hablar y qué considera inapropiado. Hay en *Don Quijote* y en otras obras del autor una propuesta acerca de estas cuestiones que, aunque no está expresamente formulada por extenso, no por eso se halla ausente de su hacer artístico. Es ese pensamiento implícito subyacente en las obras de Cervantes el que da fundamento a sus rechazos o sus adhesiones en cuestión de estilo, el que le permite seleccionar o descartar, aprobar o reprobar los distintos usos de la lengua en el hablar concreto de cada situación. Las páginas de *Don Quijote* están plagadas de observaciones sobre el buen hablar y también de fraudes en la comunicación entre los personajes del mundo de la ficción, a lo que se ha de añadir el menudeo de irónicas llamadas de atención sobre aparentes impertinencias atribuibles a las instancias narradoras. Entre estas observaciones, no explícitamente conectadas entre sí, hay una especie de factor común que las aglutina en un todo armónico, una "hondura disimulada", en palabras de Martínez Bonati, por la que "tiende Cervantes a describir en categorías muy generales, dejando la especificación del carácter a la intuición –bien orientada por las generalidades– del lector"[26]. En lo referente al estilo, esas generalidades se dirigen hacia las actitudes ancladas en el hablar, hacia los presupuestos básicos desde los que se habla: hacia la concepción cervantina del hablar.

3. La concepción cervantina del hablar

La selección de las variedades lingüísticas que Cervantes hace presentes en *Don Quijote* resulta sumamente reveladora porque manifiesta que al autor le interesa poco la lengua considerada como repertorio sistemático –y a la vez diferenciado social y geográficamente– de procedimientos y técnicas de expresión; le interesa más el uso que se hace de esos procedimientos; es evidente el interés cervantino por el hablar, pero visto no tanto como realización de un sistema virtual cuanto considerado como acto mismo. Y en ese acto de hablar están implicados, por una parte, el que habla y su interlocutor y, por otra, el vínculo que la comunicación establece entre ambos y la situación de comunicación en que tal acto

[25] Fernando Lázaro Carreter, "Las voces del *Quijote*", en *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, págs. xxi-xxxvii, pág. xxviii.

[26] Félix Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, pág. 159.

se produce. Cervantes no pretende mostrar directamente cómo se habla el español del seiscientos, sino más bien trata de hacer ver por qué y para qué se habla como se habla. *Don Quijote* no busca ser un espejo en el que se reflejan los diferentes discursos como *productos* verbales, sino más bien como *instrumentos* empleados con una función comunicativa.

En los usos lingüísticos se depositan valores culturales y morales que operan de manera indeleble sobre el individuo que habla, pues, el hecho de realizarlos en su habla indica que los hace suyos. Mediante el hablar, ciertamente, Cervantes caracteriza a los personajes, pero a partir de ahí la cuestión que se plantea es la de si los está caracterizando únicamente como hablantes o los está caracterizando de otra manera. Si se acepta que al hablar subyacen unos valores, la caracterización lingüística del personaje cervantino adquiriría una tonalidad ética, a la que se le ha prestado escasa o nula atención. No se ha de entender esto como el hecho, más que evidente, de que hablando el individuo lleve a cabo actos éticos, sino más bien que la adopción de variedades del hablar revela actitudes y aptitudes básicas ante la vida que, en último extremo, remiten a la esfera de la moral.

El matiz ético con que Cervantes enriquece el problema del estilo puede estudiarse confrontando lo aceptable y lo detestable en el uso lingüístico, y así se hará en lo que sigue, agrupando las observaciones cervantinas al respecto en dos grandes apartados: uno que se ocupe de desentrañar los caracteres del uso lingüístico que el autor considera apropiado y otro que se centre en analizar las prácticas comunicativas que rechaza. Para Cervantes, el uso más propio de la lengua es el de "los discretos cortesanos" y los otros usos son rechazables en la medida en que se aparten de la discreción y la cortesía. Ahora bien, el habla del discreto cortesano cervantino es aceptable como modelo lingüístico de la misma manera que su conducirse en otras facetas de la vida es aceptable como modelo de comportamiento, lo que equivale a afirmar que hablar es un aspecto, entre otros, del comportamiento humano, y como tal, le son exigibles los requisitos de la autenticidad y del decoro, a lo que ha de añadirse, en el terreno del hablar, un conjunto de características verbales que dan cuerpo a un delicado artificio en la construcción de su discurso.

La visión cervantina del problema del hablar se hace patente en un conocido pasaje del capítulo 19 de la segunda parte de *Don Quijote*:

> –No se apunte vuestra merced conmigo –respondió Sancho–, pues sabe que no me he criado en la Corte, ni he estudiado en Salamanca, para saber si añado o quito alguna letra a mis vocablos. Sí, que, ¡válgame Dios!, no hay para qué obligar al sayagués a que hable como el toledano, y toledanos puede haber que no las corten en el aire en esto del hablar polido.
>
> –Así es –dijo el licenciado–, porque no pueden hablar tan bien los que se crían en las Tenerías y en Zocodover como los que se pasean casi todo el día por el claustro de la Iglesia Mayor, y todos son toledanos. El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro, está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majalahonda: dije discretos porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se

> acompaña con el uso. Yo, señores, por mis pecados, he estudiado Cánones en Salamanca, y pícome algún tanto de decir mi razón con palabras claras, llanas y significantes.

Por medio del licenciado, Cervantes deja claro que el ideal del bien hablar no está ligado a ninguna concreta variedad geográfica ni social de la lengua. Es más, ni siquiera se reduce a un conjunto de características puramente verbales. El centro de gravedad del problema se ha desplazado hasta el individuo: el discreto cortesano. El bien hablar ha pasado de estar caracterizado en términos idiomáticos, como lo estaba en Valdés o en Ambrosio de Morales, a ser instrumento del discernimiento y muestra de consideración, o, lo que es lo mismo, hablar (bien o mal) es medio a través del cual se muestra quién se es. El problema del estilo ya no es un problema lingüístico: con Cervantes ha mutado en problema ético. No fue, sin embargo, Cervantes el único en vincular discreción, cortesía y lenguaje. Desde unos años antes de la publicación de la primera parte de *Don Quijote* estos conceptos ya andaban significativamente entretejidos en las obras de Damasio de Frías o de Lucas Gracián Dantisco y la extensión de esas ideas llega hasta Covarrubias, en el punto medio entre las dos partes de la novela de Cervantes, lo que prueba el calado que alcanzan en la época.

3.1. El discreto cortesano como modelo humano

3.1.1. Cervantes emplea las palabras *discreto* y *discreción* con el sentido habitual en su tiempo. En la entrada *discernir* del *Tesoro de la lengua castellana* (1611), Sebastián de Covarrubias se refiere al sentido de *discreto* en estos términos: "Hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar"[27]. Damasio de Frías, con su *Diálogo de la discreción*, obra acabada en 1579 pero inédita hasta 1929, fue quien más pormenorizadamente se ocupó de concretar los caracteres atribuibles al hombre discreto. Para Frías, la discreción comprende tanto el discernimiento como las acciones de los hombres ("un acertado discernir por sobre todos los modos y maneras de nuestras obras")[28] y se muestra en todas las facetas de la vida:

> Conócese, señores, el discreto en el andar, en el estar, en el callar, en el hablar, en el hacer algo o no hacer nada, en el comer, en el beber, en el dormir, en el velar, en el denuedo, en el semblante, en el mirar, en la soledad, en la compañía, en la casa, en la calle, en el vestir, en el calzar, en el servir, en el mandar. ¿Cuál cosa imaginaréis vosotros, ni yo tampoco (acudo a las agibles y comunes entre nosotros) tan superficial que sujeto no sea de discreción? Que como las cosas, aquellas digo que caen comúnmente en el universal trato de los hombres, son tantas y tan infinitas las que se ofrecen en que hayamos

[27] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1994.

[28] Damasio De Frías, *Diálogos de diferentes materias inéditos hasta ahora*, ed. de Justo García Soriano con prólogo de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Hernando, 1929. Citamos siempre por esta edición.

> de mostrar juicio y elección, son así también infinitas las ocasiones que de parecer necio o discreto tiene un hombre (pág. 88).

Lo más interesante es que, a juicio de este autor, la discreción se manifiesta muy particularmente en el hablar y que sus observaciones a este respecto, similares a las que aparecen diseminadas en las obras cervantinas –que se examinarán más adelante–, resultan muy reveladoras del valor moral que se otorga al decir.

3.1.2. Por otra parte, el sentido que *cortesano* cobra en Cervantes tampoco es distinto del que figura en el *Tesoro* de Covarrubias, donde, en la entrada correspondiente a *corte*, dice: "Cortesano, el que sigue la corte, sirviendo al rey; y porque se presume que los tales son muy discretos y avisados, llamamos cortesanos a los que tienen bueno y hidalgo término y honroso trato". Covarrubias tiene en cuenta el significado relacional del término (derivado de *corte*), y no se detiene en él, sino que le sirve de punto de partida para ilustrar un sentido más amplio, de uso corriente en una época en la que el significado primitivo ("el que sigue la corte") ha sido desplazado por el traslaticio ("los que tienen bueno y hidalgo término y honroso trato"), en el que las notas con que Covarrubias identifica el cortesano son el buen juicio y el trato. Tan reveladoras como la propia definición de *cortesano* son las definiciones de las palabras que se emplean en esta cita del *Tesoro*. El sentido de *honroso* se aclara por el de la entrada *honra*, donde tenemos "cortesía que se hace a la virtud"; si se acude a *término*, se comprueba que "hombre de buen término [es] el que procede con cordura"; si a *hidalgo* (en la entrada *fidalgo*), se lee:

> Ser hijo de algo significa haber heredado de sus padres y mayormente lo que se llama algo, que es la nobleza y el que no la hereda de sus padres, sino que la adquiere por sí mesmo, por su virtud y valor, es hijo de sus obras y principio de su linaje.

Tanto en la propia definición de *cortesano* como en las de los términos que emplea Covarrubias para definirlo se advierte que su significado no identifica al individuo socialmente, sea por su procedencia o por su actividad en la corte, sino por su comportamiento personal.

3.1.3. En la misma dirección apunta Cervantes, y aun más allá incluyendo en la intervención del licenciado la sorprendente mención de Majalahonda, que no se distinguía precisamente por ser cuna de *cortesanos*. Los individuos se señalan por sus propias cualidades y lo cortesano representa en este pasaje cervantino un valor que no puede entenderse fuera de esta premisa. Que el origen geográfico o social del individuo está fuera de la consideración cervantina de lo cortesano lo confirma que don Quijote iguale en la vulgaridad a los ignorantes, sea cual sea su condición:

> No penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo (II.16, 757).

No se trata ya de la capitalidad del cortesano de Castiglione, donde primaba el refinamiento palaciego, sino de un nuevo modo de templada urbanidad desligada de toda jerarquía que no tenga su raíz en el valor del individuo. Notorio éxito alcanzó en tiempos de Cervantes el *Galateo español* (1593) de Lucas Gracián Dantisco, como atestiguan sus numerosas ediciones en el siglo XVII; la obra lleva un soneto laudatorio de Lope de Vega, en el que saluda la llegada de "la curiosa Princesa Cortesía". En ella, Gracián Dantisco reprueba costumbres groseras y propone pautas para observar una conducta apacible a quienes buscan "recato y policía". El manual de buenas costumbres que es el *Galateo español* codifica el nuevo modelo de cortesano en los últimos años del siglo XVI. Y, como en Damasio de Frías, una buena proporción del libro de Gracián Dantisco está dedicada al hablar, lo cual atestigua que, como dice A. Alonso, "en la buena crianza, los modales lingüísticos eran capitales"[29].

3.2. Discreción y autenticidad: "La pluma es lengua del alma"

La lengua es convención –"un plácito y antojo de los hombres", como escribe Huarte de San Juan– en la que se establece una correspondencia entre cosas y palabras y sobre esa correspondencia se basa la verdad del decir; la autenticidad del hablar consiste en guardar lealtad a la convención –requisito para que por el hablar se pueda acceder a la verdad– y Cervantes entiende esa lealtad como un triple compromiso del hablante: consigo mismo, con la verdad de las cosas a que se refiere el hablar y con el receptor.

En lo que respecta al compromiso consigo mismo, Cervantes, como Damasio de Frías y Lucas Gracián Dantisco, destaca lo que en la palabra hay de sintomático, en el sentido que Karl Bühler da al término *síntoma*: el de indicio de la personalidad del emisor. Para Frías tanto como para Dantisco, el hablar del discreto refleja, en último extremo, la particularidad del individuo hablante, dado que hablar entraña –quiérase o no– una íntima relación entre la palabra y la identidad: "La oración la llaman los sabios y filósofos imagen de las cosas y del hombre, y cual es el hombre tal dice el sabio que es su oración presupuesta", dice el primero (*Diálogo de la discreción*, pág. 198); y el segundo: "Deve el hombre curioso en todo razonamiento procurar que las palabras den testimonio de su vida y obras"[30]. Cervantes da de ello muestra sobrada haciendo que el protagonista de su obra se constituya a sí mismo no solo *haciendo*, sino también *hablando*. Por el hecho de hablar don Quijote *hace algo*, y también *hace algo* por el hecho de hablar como habla;

[29] Amado Alonso, "Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1948), págs. 1-20, pág. 14.

[30] Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*, edición de Margherita Morreale, Madrid, CSIC, 1968, pág. 121. Citaremos siempre por esta edición.

sus apasionados y a la vez sensatos discursos (sobre la Edad de Oro, sobre las armas y las letras, sobre diversas cuestiones literarias) revelan focos de atención sobre variados temas que el caballero no quiere dejar pasar en silencio; en hablar de lo que habla se muestra don Quijote y también se muestra en sus extemporáneos arcaísmos, aunque aquí el foco de atención está más en el *cómo* que en el *qué* de lo dicho.

Pero Cervantes no se limita a seguir las apreciaciones de Frías y de Gracián Dantisco. En Cervantes es más intensa la dependencia del hablar respecto de la identidad personal. Desde el prólogo de la primera parte, donde aparece la consideración de la palabra como afloración de lo interno (debe representar intenciones y conceptos), hasta los capítulos finales de la segunda ("Las obras que se hacen declaran la voluntad que tiene el que las hace", II.62), el significado de los actos humanos, y particularmente de los actos lingüísticos, se representa como manifestación de la voluntad del individuo. El hablar es tanto más auténtico cuanto más claramente revela esa voluntad, como don Quijote recalca en el discurso de la Edad de Oro y en la plática con Diego de Miranda sobre la inclinación que el hijo de este siente hacia la poesía, a cuyo propósito dice el caballero andante:

> Según es opinión verdadera, el poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta; y, con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio, compone cosas, que hace verdadero al que dijo: *est Deus in nobis*…, etcétera. […] Si el poeta fuere casto en sus costumbres, lo será también en sus versos; la pluma es lengua del alma: cuales fueren los conceptos que en ella se engendraren, tales serán sus escritos. (II.16, 758)

Se afirma así la íntima vinculación entre palabra e individuo adjudicando a aquella la función de revelar a este, quien por ella se conoce y se reconoce en ella, pues, como sugiere Read[31], Cervantes concibe la palabra como revestimiento del ser del hombre, de un hombre cuya identidad se fundamenta en la tensión que lo impulsa a ser lo que todavía no es. Comentando las palabras que don Quijote dirige al labrador Pedro Alonso ("Yo sé quién soy; y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los Nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías.", I.5, 73), Ramón Rodríguez ha escrito muy finas observaciones sobre el concepto cervantino de la identidad:

> El "sé quién soy" no contiene solo una negativa a aceptar la distinción apariencia/realidad, quimera/sensatez que obra en quien procura volverle a la cordura de su pasado como Alonso Quijano; contiene ante todo un desprendimiento radical de todo lo dado, sean estructuras psicológicas o papeles sociales. […] Don Quijote liga su identidad no ya a lo que es o a lo que ha sido, sino a lo que puede ser. El proyecto de sí, la tensión vigilante hacia el futuro es lo que despierta su conciencia de la propia identidad. […]

[31] Malcolm K. Read, "Language Adrift…", pág. 276.

> El desprendimiento del yo de los arquetipos que le preceden supone una *libertad de identificación*, un sí mismo que, antes que un núcleo estable de caracteres dados, es un ser libre para identificarse con modelos de comportamiento y darse así un orden de posibilidades que realizar[32].

La autonomía se edifica sobre el cimiento de la voluntad, que guía los actos humanos hacia la erección del propio yo. Si "hablar es comunicarse con alguien intencionalmente"[33], el papel que a la voluntad le corresponde en la comunicación es la piedra angular de la configuración de la identidad.

3.3. Lenguaje y verdad

La lealtad del hablante con la convención lingüística adquiere matices más complejos en *Don Quijote*. La convención presupone un acuerdo entre los hombres, un pacto representativo por el que la palabra se liga a una determinada fracción del mundo real, o, como dice Huarte en su *Examen de ingenios*:

> Una invención que los hombres buscaron para poder entre sí comunicarse y explicar los unos a los otros sus conceptos, sin haber en ello más misterio ni principios naturales de haberse juntado los primeros inventores, y a buen pláceme, como dice Aristóteles, fingir los vocablos y dar a cada uno su significación[34].

Según esto, ¿podría alguien llamado Alonso Quijano pasar a ser don Quijote de la Mancha o una manada de carneros convertirse en un aguerrido ejército? ¿Supondría esto alterar la convención? ¿Puede la palabra llegar a crear las cosas? Podemos admitir, con R. Saldívar, que don Quijote se crea a sí mismo, y hasta a Dulcinea, hablando; pero es más problemático aceptar que la palabra de don Quijote también dé realidad a los gigantes que creyó ver en los molinos de viento o al yelmo que cree percibir en la bacía[35]. La "creación" que se lleva a cabo en la palabra se circunscribe a la actualización de la "tensión vigilante hacia el futuro" que menciona R. Rodríguez, es decir, a la realización de la potencialidad –lo que pudiendo ser todavía no es– contenida en el proyecto vital del yo: el punto de encuentro entre lo potencial y lo actual es aquí el acto de hablar, pero no cabe reducir la palabra a la cosa ni la cosa a la palabra, pues son realidades distintas. La cosa preexiste a su verbalización, pero al verbalizarse tiene lugar el acto fundacional de una

---

[32] Ramón Rodríguez, *Del sujeto y la verdad*, Madrid, Síntesis, 2004, págs. 106 y 107.

[33] Valerio Báez San José, *Desde el hablar a la lengua. Prolegómenos a una teoría de la sintaxis y la semántica textual y oracional*, Málaga, Ágora, 2002, pág. 53.

[34] Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, edición de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, págs. 397-398. Citaremos siempre por esta edición.

[35] Ramón Saldívar, "Don Quijote's Metaphors and the Grammar of Proper Language", *Modern Language Notes*, 95.2 (1980), págs. 252-278, pág. 261.

nueva convención particular, inexistente antes de ese instante, y solo en este sentido puede concederse que la palabra "crea" la realidad. Por tanto, no se altera el pacto designativo ni se es desleal a la verdad, entendida como correspondencia entre mundo y palabra.

Sin embargo, esa "creación" mediante el hablar tiene un límite: el que le pone la referencia a una realidad dada, preexistente al lenguaje; decir "gigante" o "yelmo" no basta para transmutar lo que *ya* era algo en otra cosa: aquí, el acto de hablar ha llegado tarde, pues la convención precedía al momento del habla. No es verdad que una bacía se convierta en yelmo por el hecho de designarla con este nombre, o al menos no lo será si no se rehace el pacto designativo. A esta falta de correspondencia entre mundo y palabra se llega por error (es el caso de las alucinaciones de don Quijote) o mintiendo por conveniencias particulares, como ocurre en el caso del encantamiento de Dulcinea, de la truhanería tramada por Maese Nicolás en la venta para burlar a su colega (I.45) o de las inmisericordes burlas de los duques. El que se equivoca no falta a la lealtad que debe a la verdad; sí quien, por unas u otras razones, miente.

En Cervantes, la autenticidad del hablar como compromiso con la verdad no admite fisuras; llegado el momento supremo de su derrota en la playa de Barcelona, ajeno a la burla de que era objeto, la amenaza del Caballero de la Blanca Luna no es suficiente para que don Quijote ceda a que de sus labios salga una palabra que no responda a la verdad. Y en el discurso de la Edad de Oro, el autor hace exponer a don Quijote su creencia en una realidad plena y accesible a los hombres en el habla: "Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente, del mesmo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos" (I.11, 122). En la convención lingüística, en sí misma considerada, no hay desajustes: entre la palabra y el mundo existe correspondencia; los desajustes se producen en la expresión, en el hablar, en acciones humanas carentes de la voluntad de respetarse o de respetar al otro.

3.4. Decoro y cortesía

El último aspecto de la lealtad que el discreto cortesano debe a la convención lingüística –el compromiso con el receptor– se concreta en el concepto de *decoro*, que puede fácilmente entenderse como la voluntad de respetar la naturaleza social de la comunicación sin desdecir la de afirmar la propia identidad individual en la palabra ni lo que esta debe a la verdad de las cosas a que se refiere. Damasio de Frías define la noción de *decoro* en estos términos:

> Consiste el decoro en la conformidad y propósito de las cosas, del lugar, de las personas. Después de esto en la honestidad: que sean las palabras no deshonestas y mal sonantes en la significación con el sonido" (pág. 204).

Quiere eso decir que el hablar decoroso ha de estar tan atento a guardar la debida consideración al que escucha, como a la configuración del mensaje verbal. Ambos aspectos

de la idea de decoro están recogidos en la obra de Cervantes. El primero de ellos se ilustra con más frecuencia en los quebrantamientos que en la observancia. No guarda el decoro que se debe al interlocutor quien exhibe descomedimiento por la inoportunidad de su hablar[36]. Tal es el caso de un Sancho Panza, cuyos excesos verbales no logra contener don Quijote con sus amonestaciones:

> … está advertido de aquí adelante en una cosa, para que te abstengas y reportes en el hablar demasiado conmigo; que en cuantos libros de caballerías he leído, que son infinitos, jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo. Y en verdad que lo tengo a gran falta, tuya y mía: tuya, en que me estimas en poco; mía, en que no me dejo estimar en más. Sí, que Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, conde fue de la ínsula Firme; y se lee dél que siempre hablaba a su señor con la gorra en la mano, inclinada la cabeza y doblado el cuerpo more turquesco. Pues, ¿qué diremos de Gasabal, escudero de don Galaor, que fue tan callado que, para declararnos la excelencia de su maravilloso silencio, sola una vez se nombra su nombre en toda aquella tan grande como verdadera historia? De todo lo que he dicho has de inferir, Sancho, que es menester hacer diferencia de amo a mozo, de señor a criado y de caballero a escudero. Así que, desde hoy en adelante, nos hemos de tratar con más respeto, sin darnos cordelejo, porque, de cualquiera manera que yo me enoje con vos, ha de ser mal para el cántaro. Las mercedes y beneficios que yo os he prometido llegarán a su tiempo; y si no llegaren, el salario, a lo menos, no se ha de perder, como ya os he dicho. (I.20, 221)
>
> – …al buen callar llaman Sancho.
> –Ese Sancho no eres tú –dijo don Quijote–, porque no sólo no eres buen callar, sino mal hablar y mal porfiar. (II.43, 977)

3.5. Caracteres expresivos del decoro

Dentro del respeto que se debe al interlocutor, son muchas las posibilidades expresivas que ofrece el sistema de la lengua, pero no todas valen por igual, aspecto en el que insistía Lucas Gracián Dantisco:

> Deve el discreto gentilhombre procurar que sus palabras sean castas y honestas y biensonantes; quiero dezir, que tengan buen sonido, buena voz y buena significación, porque hay algunas palabras que lo son en el significado y no en el sonido[37].

Este otro matiz del decoro queda recogido en las "palabras claras, llanas y significantes" a que se refiere el licenciado del capítulo 19 de la segunda parte de *Don Quijote*. El

[36] "Harto será de necio quien no supiere conforme al lugar que está y a la persona con quien habla, el alto o bajo que ha de tener y cómo se ha de templar el tono", escribía Damasio de Frías (*Diálogo de la discreción*, pág. 210).

[37] Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*, pág. 167.

uso que el hablante hace del sistema lingüístico, el frecuentemente llamado "ideal cervantino de la lengua", es el aspecto mejor estudiado y más veces descrito en los estudios sobre el estilo de Cervantes. En sus obras, el uso decoroso del idioma no está vinculado –como no lo está la condición del "discreto cortesano"– a ningún estrato social, sino que recibe calificaciones relacionadas tanto con los aspectos éticos como con los idiomáticos del hablar. De la acomodación del hablar a la situación comunicativa (discreción del hablante, veracidad y consideración del oyente) se desprende la necesidad de una variedad lingüística en correspondencia con el asunto del que se habla y, aunque, en todo caso, se otorga primacía a la sustancia de lo dicho sobre la manera de decir, la discreción del hablante se hace patente en la justeza entre el contenido y la palabra, plasmada en unos recursos expresivos que le son característicos, como la propiedad léxica, la claridad, la llaneza y una equilibrada concisión, tan alejada del laconismo como del intrincamiento.

Cada uno de estos caracteres tiene su correspondiente reverso, por lo general más frecuentemente ejemplificado y recalcado por Cervantes que el respectivo valor que defiende, como se aprecia en la reprensión de Berganza a Cipión por el uso impropio del sustantivo "colas" ("Habla con propiedad: que no se llaman colas las del pulpo"). Fuera de los límites del bien decir se puede caer por exceso, por recargamiento, o bien por defecto, por vulgaridad. En el concreto caso de la propiedad léxica, el exceso lo ilustra Cervantes con la censura del abuso de latinismos ("Con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático, que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy", como dice el ficticio amigo al "autor" en el prólogo de la primera parte) o con la ridiculización de los arcaísmos de don Quijote[38]; y el defecto, con la de los rusticismos de Sancho[39], muy bien estudiados por A. Alonso[40]. La propiedad no excluye el uso de eufemismos, que en Cervantes presenta unos caracteres bien personales, como ha observado M. Chevalier[41]. A la llaneza se contraponen la irónica pomposidad del algunas descripciones, como las seis que del amanecer cuenta Rosenblat[42] y las denostaciones de la afectación –"vicio con razón aborrecido de hombres cuerdos", según escribe el Licenciado Márquez Torres

[38] Ya los censuraba Gracián Dantisco*: "*Digo que las palabras quieren ser claras, y esto será sabiendo tomar aquellas que son del propio origen y natural de su tierra; y no han de ser tan añejas que estén duras para el entendimiento, y fuera de todo uso, como los trages y vestidos antiguos, porque por haver ya tanto que se dexaron, si alguno saliesse vestido a lo antiguo sería notado y se reirían dél. Por lo qual el que dixesse *membrose* por "acordose", y *ome bueno* por "hombre bueno" y *fincar* por "quedar", y otras semejantes a estas, parecería muy mal" (*Galateo español*, pág. 166).

[39] "Dexo aparte los labradores y aldeanos, y otras gentes de lugares pequeños, que aunque su lenguaje nos entretenga y sea de donaire para nosotros, a ellos les está bien, y si quisiessen salir de su ordinario, nos parecería mal" (*Galateo español*, pág. 165).

[40] Amado Alonso, "Las prevaricaciones idiomáticas…".

[41] En "Decoro y decoros", *Revista de Filología Española*, 73.1/2 (1993), págs. 5-24, Maxime Chevalier (especialmente en las págs. 17-22) destaca que Cervantes se refiere a lo desagradable "por circunloquios y rodeos", en palabras del Cipión de *El coloquio de los perros*, aunque lo hace con una flexibilidad que le permite burlarse de los escrúpulos de los melindrosos y de la zafia cortesía rústica sin dejar de guardar respeto a los lectores.

[42] Ángel Rosenblat, *La lengua del Quijote*, pág. 21.

en su aprobación de la segunda parte– que recorren la obra desde el principio hasta el final[43]. Y a la equilibrada concisión deseada en el prólogo y practicada a lo largo de toda la obra[44] se opone, en cierto sentido, el pródigo abuso que Sancho hace de los refranes; es verdad que la mayor parte de las veces Sancho los acomoda a la situación del hablar, pero no siempre ocurre así[45], y, en consecuencia, a don Quijote le exasperan tanto la inoportunidad como la sobreabundancia, por lo que le desaconseja –inútilmente– su uso.

En la utilización de los vulgarismos y refranes se ha querido ver un rasgo de "naturalidad" estilística ensalzada por Cervantes; sin embargo, Chevalier[46] señala cómo en las definiciones del *Tesoro* de Covarrubias va cobrando cuerpo una oposición entre el habla rústica y la urbana, entre lo vulgar y lo cortesano, que parece corresponder a la intención de Cervantes más que la pretendida dignificación del habla popular, pues los rasgos verbales que singularizan el decir de Sancho jamás son presentados como modelo digno de seguirse, y solo se elogia su discreción sin ironía en la medida en que se aleja, ocasionalmente, de ellos:

> –No entiendo eso –replico Sancho–; sólo entiendo que, en tanto que duermo, ni tengo temor, ni esperanza, ni trabajo ni gloria; y bien haya el que inventó el sueño, capa que cubre todos los humanos pensamientos, manjar que quita la hambre, agua que ahuyenta la sed, fuego que calienta el frío, frío que templa el ardor, y, finalmente, moneda general con que todas las cosas se compran, balanza y peso que iguala al pastor con el rey y al simple con el discreto. Sola una cosa tiene mala el sueño, según he oído decir, y es que se parece a la muerte, pues de un dormido a un muerto hay muy poca diferencia.
> –Nunca te he oído hablar, Sancho –dijo don Quijote–, tan elegantemente como ahora, por donde vengo a conocer ser verdad el refrán que tú algunas veces sueles decir: "No con quien naces, sino con quien paces". (II.68, 1180)

Lo verdaderamente importante de la concepción cervantina del hablar no se limita al conjunto de los caracteres expresivos del discurso. La expresión está en correspondencia con los otros aspectos de la comunicación que antes se han expuesto. El habla del discreto cortesano no se atiene solamente a la propiedad de la palabra, a la llaneza, y a un impalpable artificio que no oscurece el contenido del discurso; de poco servirían estas cualidades si no estuvieran vivificadas por la autenticidad del hablante ("la pluma es lengua del alma"), por la lealtad a la verdad de la palabra y al decoro que debe a su

[43] Ángel Rosenblat, *La lengua del Quijote*, págs. 20-26.

[44] Dice en el prólogo el amigo del autor: "Con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo; pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos y escurecerlos" (I.Prólogo, 18).

[45] "En lo que él [Sancho Panza] se mostraba más elegante y memorioso era en traer refranes, viniesen o no viniesen a pelo de lo que trataba, como se habrá visto y se habrá notado en el discurso desta historia" (II.12, 720).

[46] M. Chevalier, "Decoro y decoros", págs. 10-12.

interlocutor: propiedad, llaneza y artificio son la superficie de lo que está enraizado en las más profundas interioridades de la conciencia. En *Don Quijote*, al hablante se le exige que haga corresponder los caracteres internos con los externos del lenguaje; y el orden interno, el referido a las actitudes, gobierna el externo, el referido al discurso: para ser discreto (el lado individual del hablante) y cortesano (su lado social) es necesario expresarse con propiedad, llaneza y tenue artificio y que ese compromiso se renueve y actualice en cada concreta ocasión de hablar.

4. Burlas y veras

El texto de *Don Quijote* muestra con asiduidad usos poco *discretos* del idioma. Algunos menoscaban la autenticidad, como la arcaica jerga de los libros caballerescos; en otros casos hay una falta de adecuación entre la variedad del hablar y la situación comunicativa: así se ve en el lenguaje arcaizante que don Quijote utiliza para hablar con las mozas de la venta en el segundo capítulo; no pocas veces es la desconsideración del oyente lo que se destaca. Y el engaño y el fraude, presentes en toda la novela, violan la convención designativa de la palabra, como en el encantamiento de Dulcinea por Sancho (II.10) o el controvertido juicio sobre el *baciyelmo* en la venta (I.44-45); en estos casos, como dice Read[47], con la voluntad de disfrazar las intenciones propias se intensifica el uso de la palabra como instrumento para dirigir el comportamiento del otro. Más adelante se examinarán con detalle estos y otros aspectos tan poco "discretos" del texto.

Llegados a este punto, conviene preguntarse si Cervantes asiente o no al comportamiento verbal de sus personajes o disiente de él. Da la impresión de que *Don Quijote* constituye un extenso muestrario de actitudes poco decorosas relacionadas con el uso de la palabra. No es plausible que la postura del autor sea la de defender o disculpar esas actitudes. A lo largo del texto ofrece al lector indicios suficientes de que trata de guiar al lector hacia el reconocimiento del uso perverso del lenguaje. Y tales indicios constituyen un cierto tipo de "fraude" muy distinto de los otros, circunscrito ahora a la comunicación con el lector. En efecto, pocos capítulos carecen de alguna observación aparentemente impertinente, como:

> Sucediole todo tan bien que, cuando se levantó para subir en el rucio, vio que del Toboso hacia donde él estaba venían tres labradoras sobre tres pollinos, *o pollinas, que el autor no lo declara, aunque más se puede creer que eran borricas, por ser ordinaria caballería de las aldeanas; pero, como no va mucho en esto, no hay para qué detenernos en averiguarlo.* (II.10, 704)

[47] Malcolm K Read, "Language Adrift…", pág. 276.

Cervantes se detiene en incluir detalles impertinentes para la historia y no se priva de dejar constancia de su impertinencia. Estos enunciados *metadiscursivos*, ajenos al fluir de la narración, confluyen en un mismo punto: el de señalar el artificio del contar y el de subrayar su irrelevancia para el grado de veracidad de lo que se cuenta. No son, sin embargo, detalles superfluos, pues tales *impertinencias* son pertinentes, y mucho, para mostrar la actitud del autor sobre el contar mismo. Al cuestionar, aparentemente, su propio modo de contar Cervantes rompe los supuestos modelos literarios en que dice basar su historia para dar lugar a un relato distinto. En la misma dirección apuntan los repentinos y repetidos cambios de estilo que, a pequeña o gran escala[48], prodiga la voz narradora; los burlescos comentarios que enjuician el desarrollo del contar:

> Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído, porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse, y aun pasaron dos tiros de ballesta más allá de las mayores. Finalmente, aunque con este miedo y recelo, las escribió de la misma manera que él las hizo, sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad, sin dársele nada por las objeciones que podían ponerle de mentiroso. Y tuvo razón, porque la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira como el aceite sobre el agua. (II.10, 700)

Todo ello da cuerpo a la ironía cervantina. En general, la ironía de Cervantes constituye un auténtico argumento *a contrario*, como señala Bryce Echenique citando palabras de Racionero: "La ironía es al trato humano lo que la reducción al absurdo es a las matemáticas"[49]. Con este tipo de comentarios, Cervantes evidencia lo que en la historia tiene de pura construcción verbal y enjuicia la construcción verbal misma. Aminorado queda lo que tiene de signo que halle justificación en un referente previo –por muy ficticio que sea ese referente– que haya de reproducirse con fidelidad. Aminorado, pero no negado, pues los comentarios *impertinentes* no oscurecen la verdad que subyace en el fondo de su obra; mediante ellos, Cervantes, lejos de presentarla como patraña o mentira, no hace sino traer al primer plano de su discurso la censura del embaucamiento y de las prácticas fraudulentas a que puede conducir el lenguaje. No se trata, pues, de un verdadero fraude comunicativo, pues la verdad a que apunta el discurso irónico es la de descubrir el entramado verbal de la comunicación, tras el cual, eso sí, puede ocultarse la mentira. A analizar los sutiles recovecos de la ironía se dedicará el próximo capítulo.

[48] E. C. Riley, *Introducción*…, pág. 206.

[49] Alfredo Bryce Echenique, "Del humor quevedesco a la ironía cervantina", *Estudios Públicos*, 77 (2000), págs. 373-388, pág. 381.

7. La ironía cervantina

1. La ironía y la crítica cervantina

Que la ironía sea uno de los rasgos más importantes –si no el que lo es más– del estilo cervantino está fuera de duda. Apenas se encuentran estudios y monografías en las que la ironía no se mencione, aunque solo sea de pasada, y a su examen han dedicado buen número de páginas los cervantistas más sobresalientes del último siglo.

Desde 1925 Américo Castro insistió en que la visión irónica caracteriza de manera decisiva la posición vital y el pensamiento de Cervantes. En *El pensamiento de Cervantes*, y más tarde en *Hacia Cervantes*, Castro considera la ironía cervantina nacida de una "hipocresía calculada" que tiene como finalidad ocultar la heterodoxia religiosa y política del autor: "No me parece escandaloso afirmar desde luego que Cervantes era un gran disimulador, que recubrió de ironía y habilidad opiniones e ideas contrarias a las usuales"[1]. Su tesis, contradicha y matizada por otros estudiosos, influyó notablemente en los cervantistas, que, aun cuando no aceptaran en su totalidad la heterodoxia de Cervantes, sí que aceptaron de buen grado el fondo de la cuestión que Castro planteó: la ironía, además de rasgo estilístico, está enraizada en una actitud. Casalduero[2], Avalle-Arce[3] y Rosales[4], entre otros, relacionaron el decir irónico cervantino con el catolicismo, el erasmismo o el desengaño, actitudes distintas –excepto la de Avalle-Arce– de la que Castro había propuesto pero actitudes al fin y al cabo. Esta perspectiva sobre la ironía ha estado presente desde entonces en los estudios cervantinos, aunque empezó a decaer a partir de los años sesenta del siglo XX.

Menos predicamento alcanzó el enfoque estilístico, surgido en los años treinta y cuarenta. Iniciado por Hatzfeld, el enfoque estilístico aborda la ironía desde una perspectiva

---

[1] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, con prólogo de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Trotta, 2002, pág. 223.

[2] Joaquín Casalduero, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Ínsula, 1975, 4.ª ed.

[3] Juan Bautista Avalle-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Fundación Juan March, 1976.

[4] Luis Rosales, *Obras completas. Cervantes y la libertad*, Madrid, Trotta, 1996; ver especialmente las págs. 666-667.

puramente interna a la obra. El estudio de Hatzfeld, pródigo en ejemplificaciones y no muy largo en la profundidad de su análisis, consideraba la ironía de Cervantes un modo de ambigüedad al servicio de una amable caracterización humorística de personajes y situaciones: "Su ironía no se atreve a entrar en el bosque hirsuto de la sátira propia con sus gigantescos animales y sus plantas venenosas, prefiriendo explayarse en la alegre campiña del tierno idilio"[5].

A partir de la década de 1960 se desarrolló un tercer enfoque, marcado por las aportaciones del cervantismo de habla inglesa. Riley[6], Allen[7], Mancing[8], Williamson[9], Close[10] y otros autores centraron sus estudios en una perspectiva literaria que tiene que ver con el nacimiento de un género nuevo –la novela–, con la insuficiencia de la teoría literaria vigente hacia 1600 para explicarla y con las relaciones que mantiene con otros géneros –como la comedia nueva– de la época. Desde esta perspectiva, el centro de interés de lo irónico se desplaza hacia las voces narrativas, hacia las apreciaciones críticas y la incipiente teoría literaria de Cervantes, y hacia la configuración del texto mismo de *Don Quijote*. Este enfoque ha mantenido su vitalidad hasta fines del siglo XX, y desde mediados los años noventa decae poco a poco en la bibliografía cervantina.

Menos concreción, aunque no menos alusiones, ha alcanzado el estudio de la ironía desde una perspectiva bajtiniana, principalmente en el cervantismo francés desde la década de 1970. Augustin Redondo[11] y Monique Joly[12], principalmente, se detienen en el examen de pasajes y detalles que interpretan como parodias carnavalescas. Aun cuando muchos episodios y pasajes se califican de irónicos, por lo general ni se justifica su sentido irónico ni se indica el alcance que la ironía pueda cobrar en ellos.

El último enfoque en el estudio de la ironía cervantina comienza la década de 1990 y llega hasta nuestros días. Nace como consecuencia de nuevas aportaciones teóricas sobre lo irónico –filosóficas y lingüísticas– impulsadas por un creciente interés hacia el papel de la ironía en las artes y por las corrientes lingüísticas de la segunda mitad del siglo XX. En los estudios cervantinos ha dejado la huella de algunas aportaciones parciales –generalmente limitadas a algún capítulo o pasaje breve de *Don Quijote*– que tratan de mostrar

[5] Helmut Hatzfeld*, El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid, CSIC, 1972, 2.ª ed., pág. 194.

[6] Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966; e *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 2000.

[7] John J. Allen, *Don Quixote: Hero Or Fool? A Study in Narrative Technique,* 2 vols., Gainesville, University of Florida Press, 1969-1979.

[8] Howard Mancing, *The Chivalric World of Don Quijote. Style, Structure, and Narrative Technique*, Columbia, University of Missouri Press, 1982.

[9] Edwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.

[10] Anthony Close, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000; y *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica, 2005.

[11] Augustin Redondo, *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997.

[12] Monique Joly, *Études sur Don Quichotte*, París, Publications de La Sorbonne, 1996.

la validez de un modelo teórico más que de ahondar en la peculiaridad cervantina[13]. Puede hacerse mención aparte de la monografía de Dagmar Pichová[14], que, centrándose en la comparación entre Scarron y Cervantes, hace atinadas apreciaciones sobre nuestro autor, además de mostrar una perspectiva más abarcadora de lo usual.

Si bien es verdad que en los últimos cien años la ironía de Cervantes ha suscitado el interés de los especialistas, no menos verdad es que a medida que nos acercamos al presente podemos constatar que el interés por lo cervantino es cada vez menos patente y cada vez más lo es el interés por lo irónico en sí. Los estudios sobre la ironía en Cervantes han seguido unas líneas de evolución muy definidas. En primer lugar, su centro de atención se ha desplazado desde el sujeto (Cervantes) hasta el objeto (el texto), lo que implica un relativo olvido de la actitud en la que la ironía halla su génesis para hacer prevalecer los mecanismos verbales en que se concreta. No menos notorio es, en segundo lugar, la evolución desde lo general hasta lo particular: en los estudios de Castro se presenta la ironía como la reacción de un hombre ante el mundo histórico y cultural en que se desenvuelve su vida, mientras que en los estudios actuales la atención que se presta al detalle deja confuso el sentido último de lo irónico. Y, en tercer lugar, lo específico –la inserción de un hombre en su mundo–, ha cedido su lugar a lo genérico –la verificación de un modelo teórico–, particularizado en los detalles lingüísticos.

Aquí se examinará la ironía cervantina con el propósito de mostrar sobre qué, cómo y para qué ironiza Cervantes. Es preciso hallar la síntesis entre los puntos extremos de la evolución que se ha indicado. No obstante, no se tratará de hacer un resumen ecléctico. Hoy se saben sobre la ironía cosas que no pudieron saber las primeras generaciones de cervantistas que se han mencionado, y las nuevas aportaciones teóricas deben iluminar el análisis. Pero no es este el fin de estas páginas: el cómo de la ironía cervantina está guiado por su para qué, que se examinará en relación con la concepción moderna del mundo, y el para qué determina la selección de los aspectos sobre los que ironiza el autor de *Don Quijote.*

Las diversas visiones de la ironía cervantina no solamente se deben a razonables cambios de perspectiva propiciados por el paso del tiempo. La idea misma de ironía se ha ido transformando y aquilatando a lo largo de los años, de modo que cuando hablan de ironía Américo Castro y Dagmar Pichová –por poner dos ejemplos cronológicamente extremos– no se refieren a la misma cosa. Por eso, se impone clarificar el concepto de ironía antes de abordar el análisis de lo irónico en la obra cervantina.

[13] Véase como ejemplo José María Gil, "Un estudio de la ironía en el capítulo 9 del *Quijote* de 1605", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 54 (2006), págs. 413-452.

[14] Dagmar Pichová, *La communication ironique dans le Roman Comique de Scarron. Étude comparative avec Don Quichotte de Cervantes*, Brno, Masarykova Univerzita, 2007.

2. Ironía, enunciación y argumentación

2.1. Sobre el concepto de ironía

La bibliografía sobre la ironía comprende un número inabarcable de títulos que no deja de crecer en los últimos años. En la medida en que aumenta el interés por la ironía aumentan no solo los enfoques desde los que se analiza, a veces encontrados unos con otros, sino también los matices que diferencian tan distintos tipos, por lo que difícilmente pueden englobarse en un solo concepto. No es raro encontrarlo calificado con adjetivos restrictivos que indican esa multiplicidad[15]: ironía verbal, ironía trágica, ironía dramática, ironía romántica, etc. Como dice Pere Ballart: "La proliferación de variedades de ironía sin rigor alguno, generadas por el simple procedimiento de adjetivar de un modo u otro el término, no conduce más que a un estado de confusión en el que puede volverse indiscernible"[16]. Ballart necesita doscientas cincuenta páginas de su libro para bosquejar una historia del concepto de ironía, que en 2500 años ha pasado de ser un recurso verbal a no se sabe muy bien qué.

Este acercamiento a la ironía cervantina no aspira a delimitarla y definirla teóricamente. El propósito, mucho más modesto, es perfilar una idea operativa que no puede, sin embargo, desentenderse de las muy notables aportaciones teóricas del último medio siglo[17]. De entrada, la idea de la ironía que aquí se adopta se circunscribe a dos rasgos: (a) es un acto comunicativo ambivalente, manifestado mediante un hecho verbal, y de ello se desprende que (b) es un acto intencional. La intencionalidad implica un sujeto que obra conscientemente y eso obliga a dejar fuera del campo de estudio la llamada "ironía del destino"[18] y las ambigüedades no deliberadas; la verbalidad excluye todo aquello que,

[15] Ver, por ejemplo la entrada "Irony", redactada por Norman D. Knox, en el *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, ed. Philip P. Wiener, New York, Charles Scribner's Sons, 1973, vol. II, págs. 626-634.

[16] Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pág. 302.

[17] Entre otras, son de destacar las siguientes referencias: Vladimir Jankélevitch, *La ironía*, Madrid, Taurus, 1986. Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986. Douglas C. Muecke, *Irony and the Ironic*, New York, Methuen & Co., 1982, 2.ª ed. Alain Berrendonner, *Éléments de pragmatique linguistique*, París, Les Editions du Minuit, 1981. Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The theory and politcs of irony*, New York, Routledge, 1994. Dan Sperber y Deirdre Wilson, *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*, Madrid, Visor, 1994. Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994. Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, París, Hachette, 1996. Pierre Schoentjes, *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003. Deirdre Wilson, "The pragmatics of verbal irony: Echo or pretence?", *Lingua*, 116 (2006), págs. 1722-1743.

[18] Como dice Eleanor Hutchens la idea de engaño está presente de algún modo en la ironía: el sentido de una emisión irónica no es el que parece, sino otro oculto tras el aparente. La ironía del destino ("A condition of affairs or events of a character opposite to what was, or might naturally be, expected"), como irónicamente afirma Hutchens, nos obligaría a considerar al destino un impostor que hubiera dispuesto las cosas para mostrarnos algo distinto de lo que apreciamos a primera vista. (Eleanor N. Hutchens, "The Identification of Irony", ELH 27.4, 1960, págs. 352-363, pág. 353)

aun mostrándose mediante el lenguaje carece de ambivalencia, es decir, dos sentidos simultáneamente presentes y válidos, de distinta manera, en el acto lingüístico; dicho con otras palabras, la ironía se da en el acto de representar los contenidos que transmite en el lenguaje más que en los contenidos representados en él. Ese es el caso de lo simplemente chistoso o paródico. Veamos un ejemplo. En el episodio de los batanes, una vez que don Quijote y Sancho descubren la causa del espantoso ruido que espoleaba el ánimo del caballero y atemorizaba al escudero, ambos rompen a reír y Sancho "por modo de fisga" repite "las más razones que don Quijote dijo la vez primera que oyeron los temerosos golpes"[19]. Sancho imita irónicamente las graves palabras que había pronunciado don Quijote, dejando clara la distancia que media entre su tono pomposo y la poco peligrosa situación que acaba de desvelarse. Hay burla e ironía en sus palabras. Pero en modo alguno se puede considerar irónico que el peligro que se anunciaba en la oscuridad de la noche no tenga, a plena luz de día, una causa justificada.

2.2. El contenido de la ironía

En este trabajo se entenderá por ironía de un enunciado el sentido que abarca, conjuntamente, el contenido explícito, el contenido implícito, y la distancia que media entre ambos. Lo esencial del contenido literal en la expresión irónica es que el hablante irónico no lo asume como representación plena de su propio decir; resulta improcedente en la situación comunicativa en que se emite el enunciado y esa improcedencia se resuelve en la carencia de relevancia en la situación en que se habla, de lo cual el hablante avisa de algún modo al receptor: mediante contradicciones en el discurso, mediante recursos fónicos (entonación, intensidad, pausas, etc.), mediante bruscos cambios de estilo y mediante una manifiesta incongruencia con la situación comunicativa, en la que se comprenden la falta de correspondencia con el entorno, o con la personalidad del que habla o con lo que se espera del que escucha. Estas marcas vienen a funcionar como una especie de "manual de instrucciones" conducente a detectar la falta de propiedad de este significado literal.

El contenido implícito corrige lo que el significado literal tiene de inapropiado a la situación; es un contenido inferido que sí podría asumir el hablante irónico como propio. El significado implícito en la ironía no niega estrictamente lo explícito del mensaje; más bien se sitúa al margen, de manera análoga a como funcionan los sobrentendidos, según Ducrot: el contenido literal da pistas para llegar a la inferencia pero no se afirma explícitamente, sino que se brinda al receptor la responsabilidad de ligarlo a un mensaje implícito. Esto no quiere decir que sea el receptor el que pone lo que hay de irónico en el mensaje, sino solamente que el receptor opera (o debe operar) conforme a lo que de él espera el emisor, que es quien dispone el discurso para este fin. Si lo implícito no llega a

[19] "Has de saber –dice Sancho Panza imitando a don Quijote–, ¡oh Sancho amigo!, que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la dorada, o de oro. Yo soy aquél para quien están guardados los peligros, las hazañas grandes, los valerosos fechos…" (I.20, 219).

ser captado por el receptor, el enunciado irónico sigue teniendo un sentido para este, pero un sentido inapropiado para la situación de comunicación.

Confrontar lo explícito y lo implícito supone tener en consideración un tema común para ambos y dos puntos de vista divergentes. Como dice Hutcheon, lo implícito significa por su relación con lo explícito y a la inversa. Pero esa relación no puede establecerse sino sobre la base de que entre uno y otro aspecto hay algo común y algo diferente.

IRONÍA	Contenido explícito
	Contenido implícito
	Distancia entre ambos

El contenido irónico hace entrar en juego estos tres aspectos. Limitarse a estudiar lo que sostiene el autor (lo implícito) desvirtúa el contenido irónico, pues esta afirmación velada lo es respecto de lo que considera insostenible (lo explícito) y ambos planos se oponen en algún eje que iguala en un todo superior lo sostenible y lo insostenible y que, al mismo tiempo los diferencia por su distinto grado de participación o de realización de ese todo. El estudio de la ironía obliga a plantearse precisamente en qué consiste ese eje igualador y diferenciador a la vez, pues con él se relacionan los valores axiológicos que motivan el decir irónico dando cuerpo a la confrontación entre lo explícito y lo implícito.

En dónde se sitúa esa confrontación es cuestión debatida. La retórica clásica habla de confrontación de significados; Sperber y Wilson[20], de ecos discursivos; Berrendonner, de enunciaciones portadoras de valores argumentativos encontrados. Aunque aparentemente alejadas, estas visiones de la ironía no son incompatibles entre sí. Berrendonner[21] hace suya la idea, sostenida por Sperber y Wilson, de que la ironía puede describirse como cita de un enunciado –incrustado en otro enunciado– para subrayar su falta de pertinencia. Para Berrendonner, en el enunciado irónico se integran:

1. La afirmación de una propuesta (enunciación explícita).
2. El tema de esa propuesta (contenido explícito).
3. Un comentario sobre este tema (contenido implícito).
4. La enunciación del comentario (enunciación implícita).

La oposición se produce no solamente entre los contenidos, sino también entre diversos estratos de la enunciación. El acto irónico es esencialmente polisémico y en él se produce una confrontación entre voces y una jerarquía de sentido, la minusvaloración de

[20] Dan Sperber y Deirdre Wilson, *Le relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*, Madrid, Visor, 1994, especialmente págs. 290-296; y "Rhetoric and Relevance", en *The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice*, Stanford, Stanford University Press, 1990, págs. 140-155.

[21] Alain Berrendonner, *Éléments de pragmatique linguistique*, París, Editions du Minuit, 1981; capítulo V: "De l'ironie", págs. 175-239.

lo explícito –irrelevante en la situación comunicativa– y la preeminencia de lo implícito, que es lo auténticamente relevante.

Asignar al enunciado su referencia es un acto que lleva a cabo el hablante, y en el caso de la ironía, el acto de otorgar referencia a las palabras es similar, en general, al que se lleva a cabo en el lenguaje figurado: queda suspendida o atenuada la referencia de lo literal y es reemplazada por un acto referencial más abarcador. El significado explícito queda en entredicho por efecto de las marcas que evidencian su falta de propiedad en una situación dada; lo explícito y las marcas de su incongruencia conducen a un sentido implícito más acorde con la intención del autor.

En este rápido repaso del mecanismo que pone en marcha la ironía se puede fundamentar su diferencia con la metáfora, por ejemplo. La metáfora deja suspendida la referencia convencionalizada del significado literal de las palabras y conduce a otro acto de referencia particularizada, propia del individuo creador: con "bostezo de la tierra" Góngora no se refiere a un *bostezo* sino a una cueva. Se suspende aquí la relación entre el signo y la cosa. Lo que la metáfora revela es precisión designativa, la captación de la unicidad del objeto a través de signos que designan tipos, seres genéricos. Pero en el caso de la ironía las cosas son distintas; no queda suspendido tal o cual signo para designar tal o cual realidad. Sí hay un acto referencial en la literalidad de este ejemplo irónico de Cervantes:

> Servía en la venta, asimesmo, una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera.

En la enunciación explícita se asume la literalidad de estas palabras. Pero la enunciación implícita lo que cuestiona, en realidad, es la pertinencia de la apreciación en relación con la idea de *gallardía*. Lo que revela la ironía es que el que habla muestra una falta de ajuste entre el objeto único y el signo genérico con el que se relaciona: no hay ya precisión, sino confusión. La metáfora salva la distancia entre el lenguaje –el medio con el que se representa– y la cosa por medio de una representación singular –el fin–; la ironía da cuenta de una aberración; la descripción de Maritornes cuestiona la validez del uso del lenguaje –no el lenguaje como tal– como medio de representación de la realidad. La referencia suspendida o atenuada en la ironía no atañe a la relación entre la palabra y la cosa, sino a la que existe entre la palabra y el hombre que la usa para representar cosas.

2.3. La enunciación irónica

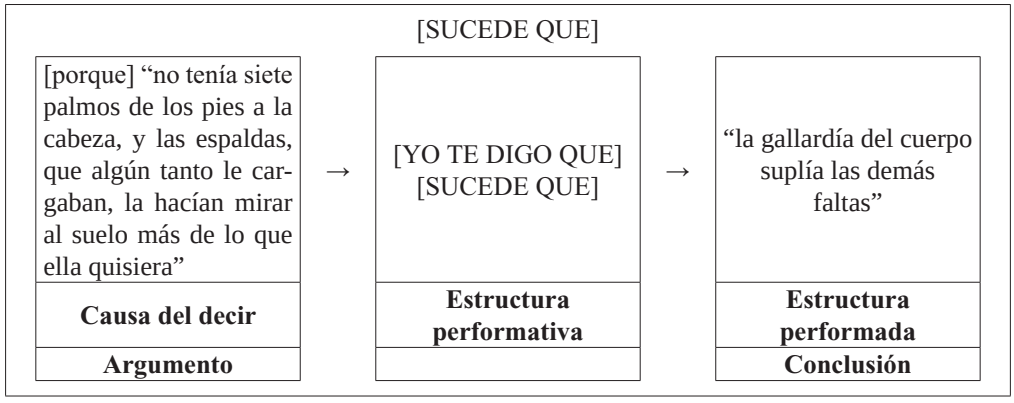
En la enunciación irónica se produce una conjunción de voces que implica, en palabras de Berrendonner "una contradicción de sus valores argumentativos", valores atribuibles

a distintas voces presentes o latentes en el enunciado. Pero, a nuestro parecer, las voces que suenan o resuenan en la ironía responden a una sola estructura de enunciación.

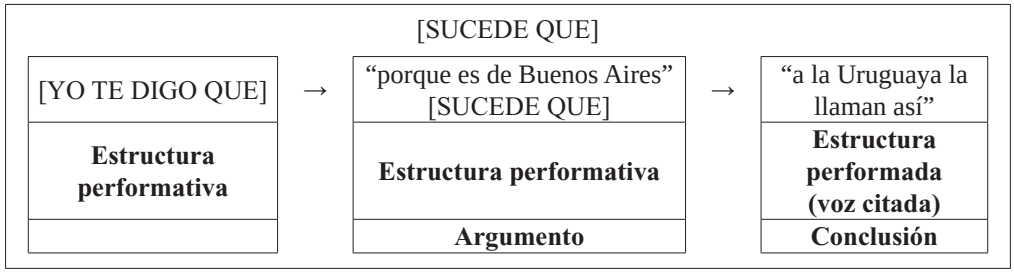
Para mostrar la unidad de la enunciación irónica se aplicará a la visión de la ironía la concepción del enunciado expuesta en el capítulo 5, analizando el ejemplo cervantino que se acaba de citar y este otro de Camilo José Cela: "A la Uruguaya la llaman así porque es de Buenos Aires" (Cela, *La colmena*).

De acuerdo con el acercamiento argumentativo, la conclusión del texto cervantino ("la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas") no puede legítimamente inferirse de los argumentos sobre los que se sostiene ("no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera"), pues en el mundo cultural en que se emite ese mensaje no puede considerarse gallarda a una persona de corta estatura y muy cargada de espaldas; y tampoco es legítima la conclusión del ejemplo de Cela ("A la Uruguaya la llaman así") a partir de su argumento ("porque es de Buenos Aires").

Los argumentos pueden considerarse proposiciones causales que motivan un decir. En el texto de Cervantes es el decir de la voz narradora:



En el caso de Cela, en cambio, es una voz diferenciada de la del narrador. No se trata de la voz que emite el mensaje, sino de una voz de la cual se habla en el mensaje:



En cada uno de estos dos casos, el argumento se presenta como un complemento de una enunciación: la inferencia que vincula conclusión y argumento la realiza, en el primer caso, la voz que habla y, en el segundo, la voz que se menciona; en los dos casos, argumentos y conclusiones se presentan como hechos y cada argumento se presenta como causa de una inferencia, que lleva al sujeto de cada enunciación a considerar un hecho auténtico el contenido inferido. Y es precisamente esa relación de causalidad la que se cuestiona en ambos casos. Advertida la incompatibilidad entre argumentos y conclusiones, el lector sospecha de la congruencia de lo dicho; si no llega a la lectura irónica pensará seguramente que el enunciado es un error; pero puede pensar también que lo que pretende el autor es, precisamente, mostrar esa incompatibilidad y convertirla en una señal que conduzca a una lectura distinta, en sintonía con el conocimiento del mundo que comparten autor y lector. El autor irónico es el que intencionadamente establece la relación entre lo que dice y lo que no dice; el receptor es el que completa el proceso irónico añadiendo la inferencias oportunas –suscitadas por el autor– a lo literalmente dicho. El receptor no puede otorgar o negar, a voluntad, intención irónica a cualquier enunciado; lo hace de acuerdo con el sentido de las marcas que el autor haya dejado en el mensaje. Y esas marcas conducen a superponer otra voz, no diferenciada formalmente de la del *yo* que habla: se hace imprescindible una auténtica enunciación implícita, responsable de un sobrentendido que, frente al error explícito, sostiene una verdad también sobrentendida.

Otra diferencia hay entre los dos ejemplos. En el de Cervantes, el hablante afirma (al menos aparentemente) de manera explícita la veracidad de la conclusión ("*Verdad es que* la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas"); lo mismo sucede en el texto de Cela, aunque de manera implícita ([*Es verdad que*] "a la Uruguaya la llaman así"). Pero en el caso de Cela el narrador no asume el punto de vista de la voz mencionada: deja sobrentender una disparidad argumental que no tiene por qué llevar a conclusiones distintas.

<table>
<tr><td colspan="3">[SUCEDE QUE]</td></tr>
<tr><td>[SOBRENTIENDO QUE]</td><td>[AUNQUE]</td><td>[DIGO QUE]</td></tr>
<tr><td>Argumento
porque todos la llaman así, a pesar de que sea de Buenos Aires,
[SUCEDE QUE]</td><td rowspan="3"></td><td>Argumento
"porque es de Buenos Aires"
[SUCEDE QUE]</td></tr>
<tr><td>Conclusión
Yo también la llamo la Uruguaya</td><td>Conclusión
"a la Uruguaya la llaman así"</td></tr>
<tr><td>Sentido irónico</td><td>←</td><td>Sentido literal</td></tr>
<tr><td colspan="3">Estructura del enunciado irónico</td></tr>
</table>

Hay dos procesos argumentativos paralelos: uno explícito (el que atañe al sujeto de "llaman") y otro implícito (el que atañe al sujeto de la enunciación). Ambos procesos

llevan a la misma conclusión pero difieren en los argumentos. El sobrentendido irónico hace de la conclusión literal su propio argumento, pero los argumentos literal e irónico se diferencian en su validez; no es válido el argumento literal porque es un hecho que Buenos Aires está en Argentina y no en Uruguay, o que Buenos Aires se refiere a gran parte de América y no específicamente a Uruguay[22]; sí es válido el del sobrentendido porque es un hecho que todos la llaman de esa manera.

En el ejemplo de Cervantes solo aparece explícitamente la voz del narrador; su conclusión descansa sobre una apreciación errónea (es un hecho, para él, que el cuerpo de Maritornes es gallardo). No hay aquí mencionada ninguna otra voz, pero se sobrentiende que el proceso argumentativo del sujeto de la enunciación se enfrenta al sentido común; si se admite el *sentido común* como una especie de voz implícitamente convocada por el enunciado del *Quijote*, su curso argumentativo sería inverso al que se produce en Cela. El *yo* de la enunciación y el sentido común parten de los mismos argumentos y llegan a conclusiones distintas en el ejemplo de Cervantes. Teniendo en cuenta la corta estatura y el encorvamiento de Maritornes, el sentido común no puede aceptar como un hecho la gallardía de su cuerpo ni, por tanto, que pueda suplir las demás faltas de esta mujer: se niega la percepción y se niega el evento del que es sujeto el sintagma al que subyace. En cambio, el sentido común no cuestiona la veracidad de los argumentos del sujeto de la enunciación.

<table>
<tr><td colspan="3">[SUCEDE QUE]</td></tr>
<tr><td>[SOBRENTIENDO QUE]</td><td>[AUNQUE]</td><td>[DIGO QUE]</td></tr>
<tr><td>Argumento
por los mismos argumentos aducidos en el decir
[SUCEDE QUE]</td><td rowspan="3"></td><td>Argumento
[porque] “no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera”
[SUCEDE QUE]</td></tr>
<tr><td>Conclusión
No hay gallardía en Maritornes</td><td>Conclusión
“la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas”</td></tr>
<tr><td>Sentido irónico</td><td>←</td><td>Sentido literal</td></tr>
<tr><td colspan="3">Estructura del enunciado irónico</td></tr>
</table>

[22] Prescindimos de que en la época en que Cela redactó *La colmena*, en el habla popular de España los perfiles designativos de “Buenos Aires” distaban de ser inequívocos: podía referirse a la capital de Argentina y, en el habla vulgar, también al conjunto de la América hispanohablante. Este último sentido, que es el del texto de Cela, no anula la ironía de este ejemplo.

Uno (Cela) cuestiona los argumentos y otro (Cervantes), la conclusión. En cualquier caso, lo que queda desvirtuado es el proceso de argumentación como un todo, ya que los argumentos solo son tales si validan una conclusión, y esta solo lo es si viene avalada por sus argumentos.

La interpretación del enunciado irónico es posible precisamente por la unicidad de su estructura enunciativa. El nivel preeminente es el del sobrentendido, por debajo de él quedan el sujeto del performativo (*yo* digo…), y en niveles inferiores habría que situar, si las hubiera, otras voces. El conjunto es uno: un solo acto comunicativo; pero en él se integran, cuestionados, diversos puntos de vista con sus correspondientes valores argumentativos jerarquizados.

La teoría de la argumentación nos muestra lo que de común y de diferente hay entre lo implícito y lo explícito en la ironía: un proceso argumentativo. Es común el tema general del enunciado (la idea de *gallardía* o llamar a alguien *la Uruguaya*) y pueden serlo –como se ha visto en el análisis de los ejemplos– los argumentos o la conclusión, al menos en parte. Lo distintivo tiene que ver con la orientación de los procesos de argumentación, generalmente –aunque no necesariamente– contraria. Lo específicamente irónico consiste en la simultaneidad de esas argumentaciones en conflicto y que de ahí se derive una propuesta –la del sobrentendido irónico– que se le ofrece al receptor como la más apropiada. El sentido irónico procede de la intención del autor, codificada en el texto, y descubierta en el acto de interpretación que integra el significado literal del texto, las marcas de la intención del autor y la intención misma. De este modo, la intención no deja de ser información textualizada que solo espera el momento en que alguien la haga aflorar.

Descubierta y aceptada la ironía, al receptor se le invita a que asienta a la visión del autor. La ironía crea, así, complicidades y también rechazos. La percepción de un sentido escondido tras la literalidad, según Jankélevitch, produce el placer de la superioridad, el de poder acceder a algo oculto para los no iniciados. Hutcheon, por su parte, considera que las complicidades o las exclusiones no radican en el discurso irónico, sino en las complicidades o las exclusiones que, a modo de comunidades discursivas, se crean sobre la base de unas presuposiciones compartidas con la identidad moral o el status social.

3. Ironía en la transmisión y en la representación

La mirada irónica de Cervantes contempla todos los niveles y todos los recovecos de su obra. Por un lado, se fija en el proceso de representar la historia de don Quijote y, por otro, se detiene también en los hechos, las situaciones y los personajes que forman parte de esa historia. Tanto lo contado como el hecho de contarlo son objetos a los que se dirige el dardo irónico cervantino. Es pertinente distinguir entre ambos aspectos, que se denominarán *ironía en la transmisión* (la que se produce en el hecho de contar la historia que se cuenta) e *ironía en la representación* (la que se produce en los hechos representados en la historia que se cuenta en *Don Quijote*).

Entre estas dos variedades hay notorias diferencias. En primer lugar es de muy distinto alcance su extensión. La *ironía en la transmisión* cruza *Don Quijote* de principio a fin, aun cuando emerja solamente en algunos pasajes bien localizados; la *ironía en la representación* salpica también toda la obra, pero no la abarca en su totalidad: puede localizarse en innumerables pasajes, pero no pasa del ámbito particular. En segundo lugar, la *ironía en la transmisión* modaliza la narración, mide la distancia que media entre lo que Cervantes llama "la verdad de la historia" y el discurso que la textualiza; mientras que la *ironía en la representación* valora los elementos del mundo narrado, mide la distancia entre su ser y su deber ser. En tercer lugar, la *ironía en la transmisión* tiene un carácter dominantemente estético –aunque con implicaciones éticas de mucho calado–: da cuerpo a una parodia literaria al tiempo que ofrece una reflexión sobre la función del arte narrativo; la *ironía en la representación*, por otra parte, es de carácter ético: su norte es la crítica moral. Con todo, una y otra variedad se entrecruzan constantemente a lo largo de toda la obra cervantina.

Para estudiar la *ironía en la transmisión* habrá que tener muy en cuenta las distintas voces narrativas así como las apreciaciones sobre el desarrollo del discurso que fija la historia en un producto verbal. Es a esa actividad de textualización a la que hay que prestar atención, particularmente al papel del editor, al de Cide Hamete Benengeli y al del traductor, así como a las calificaciones que a lo largo del texto recibe el propio relato. Para atender a la *ironía en la representación* será preciso tener en cuenta las calificaciones –veladas o expresas– que se vierten sobre el mundo representado en la obra. En un caso y en otro la ironía muestra la expresión de un *sujeto*, una voz que domina la narración y que *valora* distintos aspectos de ella.

4. Las voces de la narración

4.1. Unidad en la multiplicidad

4.1.1. En los primeros capítulos, don Quijote se imagina a sí mismo como protagonista de un relato caballeresco más que como auténtico caballero andante. Nada más salir al campo manchego, el hidalgo imagina la literalidad que su historia podría alcanzar en la pluma de un futuro autor:

> ¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos…» (I.2, 46)

El personaje no solo pretende obrar como caballero y admirar al mundo con sus hazañas, desde el primer instante necesita también un sabio encantador que las relate:

> ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia, ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras! (I.2, 47)

Este imaginario protagonismo de una obra narrativa seguirá presente en el ánimo de don Quijote durante toda la novela, a veces a su pesar. En la primera parte, el caballero confía en que no faltaría autor que tome la pluma para referir su historia y así lo manifiesta repetidamente. Cuando don Quijote adopta el apelativo de Caballero de la Triste Figura, no acepta las razones que Sancho manifiesta haber tenido para inventar el nombre, sino que considera los motivos de Sancho inspirados por el sabio autor de su historia:

> –Le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y dientes.
> –No es eso –respondió don Quijote–, sino que el sabio, a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas, le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo, como lo tomaban todos los caballeros pasados: cuál se llamaba el de la Ardiente Espada; cuál, el del Unicornio; aquel, de las Doncellas; aqueste, el del Ave Fénix; el otro, el Caballero del Grifo; estotro, el de la Muerte; y por estos nombres e insignias eran conocidos por toda la redondez de la tierra. Y así, digo que el sabio ya dicho te habrá puesto en la lengua y en el pensamiento ahora que me llamases el Caballero de la Triste Figura, como pienso llamarme desde hoy en adelante. (I.19, 205)

Don Quijote da por hecho que el curso de su aventuras está guiado por un sabio que las gobierna y las guía, el mismo que podría descubrir un supuesto linaje regio para su persona[23], el mismo que hace volar más que ir a lomos de burro a Sancho camino del Toboso[24], el mismo al que –atado de pies y manos y a punto de ser enjaulado– el caballero le pide que se culmine una burlesca profecía de matrimonio con "la blanca paloma tobosina"[25].

En los primeros capítulos de la segunda parte (1615) don Quijote ve confirmadas sus expectativas. Cuando Sancho le informa de qué se dice de él en el lugar le hace saber

[23] "Podría ser que *el sabio que escribiese mi historia* deslindase de tal manera mi parentela y decendencia, que me hallase quinto o sesto nieto de rey" (I.21, 232).

[24] "Me parece que fuiste y veniste por los aires, pues poco más de tres días has tardado en ir y venir desde aquí al Toboso, habiendo de aquí allá más de treinta leguas; por lo cual me doy a entender que *aquel sabio nigromante que tiene cuenta con mis cosas* y es mi amigo (porque por fuerza le hay, y le ha de haber, so pena que yo no sería buen caballero andante); digo que este tal te debió de ayudar a caminar, sin que tú lo sintieses" (I.31, 361).

[25] "¡Oh tú, quienquiera que seas, que tanto bien me has pronosticado!, ruégote que pidas de mi parte al *sabio encantador que mis cosas tiene a cargo*, que no me deje perecer en esta prisión donde agora me llevan, hasta ver cumplidas tan alegres e incomparables promesas como son las que aquí se me han hecho" (I.46, 538).

que, según su vecino Sansón Carrasco, la historia ya circula impresa y refiere detalles que nadie sino los dos protagonistas puede saber. En su respuesta el caballero atribuye la autoría nuevamente al encantador:

> Debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia; que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir. (II.2, 645)

Todavía, mientras espera impaciente la visita de Sansón Carrasco, don Quijote fantasea ilusionado con su propia historia[26] y, cuando Carrasco llega a su presencia, la primera pregunta que le dirige se refiere al libro impreso y a su autor[27]. Pero, decepcionado por los detalles que le da a conocer el bachiller Carrasco, don Quijote acaba por perder la confianza en la narración de sus hazañas, tergiversadas por el cronista, y sus juicios sobre Benengeli se vuelven despectivos[28], con alguna añadidura de Sancho[29].

Desde ese momento don Quijote abandona sus fantasías de protagonismo literario o histórico, y solamente a la fuerza vuelve sobre este asunto a propósito de la publicación de una segunda parte de su historia, la de Avellaneda, "dada a la luz del mundo por un autor moderno" –no por un nuevo sabio encantador–, que tiene ocasión de leer parcialmente en II.59. Escudero y caballero reaccionan contra la impostura. Sancho reconoce a Cide Hamete como verdadero autor de la historia de don Quijote[30] y, más adelante, don Quijote pide a don Álvaro de Tarfe una declaración de autenticidad en la que ratifica que "yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquél que vuestra merced conoció" (II.72, 1207).

4.1.2. No deja de ser significativa la evolución de esta faceta del personaje, que empieza imaginando su vida como correlato de una narración y acaba renegando de ello. Y es que

[26] "Imaginó que *algún sabio, o ya amigo o enemigo, por arte de encantamento las habrá dado a la estampa*: si amigo, para engrandecerlas y levantarlas sobre las más señaladas de caballero andante; si enemigo, para aniquilarlas y ponerlas debajo de las más viles que de algún vil escudero se hubiesen escrito, puesto –decía entre sí– que nunca hazañas de escuderos se escribieron; y cuando fuese verdad que la tal historia hubiese, siendo de caballero andante, por fuerza había de ser grandílocua, alta, insigne, magnífica y verdadera" (II.3, 646).

[27] "¿Verdad es que hay historia mía, y que fue moro y sabio el que la compuso?", pregunta don Quijote a Sansón Carrasco (II.3, 647).

[28] "Ahora digo –dijo don Quijote– que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que, a tiento y sin algún discurso, se puso a escribirla, salga lo que saliere" (II.3, 652).

[29] "¿Al dinero y al interés mira el autor? Maravilla será que acierte, porque no hará sino harbar, harbar, como sastre en vísperas de pascuas, y las obras que se hacen apriesa nunca se acaban con la perfeción que requieren. Atienda ese señor moro, o lo que es, a mirar lo que hace; que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que pueda componer no sólo segunda parte, sino ciento. Debe de pensar el buen hombre, sin duda, que nos dormimos aquí en las pajas; pues ténganos el pie al herrar, y verá del que cosqueamos" (II.4, 659).

[30] "Se había de mandar que ninguno fuera osado a tratar de las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide Hamete, su primer autor" (II.59, 1114).

en su historia no solo toman parte sus hechos sino también la conversión de los hechos en un texto. En efecto, el texto cervantino no solo representa la historia de don Quijote, sino también la construcción de la historia. *Don Quijote de la Mancha* es una novela cuyo argumento consiste en mostrar cómo se llega a escribir la historia del caballero manchego. Un narrador-editor que reproduce unas narraciones previas engloba en su discurso –traduciendo, extractando, comentando, etc.– el acto de contar y los hechos contados. A ojos del lector no aparecen de manera inmediata los hechos protagonizados por don Quijote, sino esos hechos en tanto que contados por el primer autor y por la crónica de Cide Hamete y aun estas fuentes aparecen tamizadas por otras voces.

Los especialistas han puesto orden –con algunas diferencias entre ellos– en el entramado de voces que resuenan en la transmisión de la historia de don Quijote. Mancing, excluidos los ochos capítulos iniciales, distingue tres (Cide Hamete Benengeli, el traductor morisco y Cervantes)[31]. Parr las eleva hasta ocho: "1) el autor que inferimos al terminar la lectura de las dos partes; 2) la voz de los prólogos, el título y demás materiales, extraficcionales; 3) el supernarrador, a partir del capítulo ocho; 4) el historiador de los ocho primeros capítulos; 5) el segundo autor; 6) Cide Hamete; 7) el traductor morisco; 8) la pluma"[32]. Fernández Mosquera[33] las reduce a cinco (el autor de los ocho primeros capítulos, un editor, el traductor, Cide Hamete Benengeli y un autor definitivo), igual número que el reconocido por González Maestro[34], aunque no se corresponden entre sí; los cinco niveles jerárquicos de González Maestro, todos ellos textualizados en la obra, son:

1) un autor primero, anónimo, al que pertenecen los ocho capítulos iniciales de la primera parte,
2) el cronista Cide Hamete Benengeli, fuente principal de la historia desde el capítulo I.9,
3) el traductor, un morisco aljamiado que esporádicamente deja oír su voz en algunos comentarios, especialmente en la segunda parte de la obra,
4) los académicos de la Argamasilla, autores de las poesías finales de la primera parte, y
5) un narrador-editor, voz anónima que organiza, prologa y edita la totalidad del texto y que podría identificarse con el "segundo autor" mencionado en el párrafo final de I.8.

Por encima de estos niveles está la figura de Miguel de Cervantes, cuya voz asoma en el prólogo de 1615.

---

[31] Howard Mancing, "Cide Hamete Benengeli vs. Miguel de Cervantes: The Metafictional Dialectic of Don Quijote", *Cervantes*, 1 (1981), págs. 63-81.

[32] James A. Parr, "Las voces del *Quijote* y la subversión de la autoridad", *Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Madrid, Istmo, 1986, págs. 401-408, págs. 406-407.

[33] Santiago Fernández Mosquera, "Los autores ficticios del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 24 (1986), págs. 47-65.

[34] Jesús G. Maestro, "El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli", *Cervantes*, 15.1 (1995), págs. 111-141.

Para lo que sigue será suficiente con atenerse a la distinción de Parr entre (a) las voces miméticas, que tienen como función la representación de los hechos, y (b) las voces textuales, que modalizan esa representación[35]. Dentro de las primeras se encuadran la del "primer autor" y la de Cide Hamete Benengeli; la del traductor y la del editor (el "supernarrador" en terminología de Parr y "narrador-editor" en la de González Maestro) pertenecen al segundo tipo. Sin embargo, los cruces y mistificaciones entre estas clases no son pocos a lo largo y ancho del texto. "Es casi imposible discernir estrictamente quién habla en la obra. Incluso puede resultar engañoso", como escribe Fernández Mosquera.

4.1.3. La multiplicidad de voces ofrece varios puntos de interés para el estudio de la ironía en la novela cervantina. Al mismo tiempo que se desenvuelve la historia de don Quijote se desenvuelve también su textualización y eso permite justificar desde dentro casi cualquier cosa sin necesidad de aceptar de antemano las convenciones literarias: la perspectiva con la que Cervantes organiza la conjunción de voces estaba creando una convención completamente nueva. Los comentarios sobre la historia, los comentarios sobre otros comentarios, las calificaciones y descalificaciones muestran discordancias entre la visión que estas voces tienen de los hechos, y aquí es, principalmente, donde halla el terreno abonado la ironía. Esta multiplicidad tiene un sentido que no se agota en su mera diferenciación; ya por sí, la diferenciación ofrece un cariz irónico innegable, pero el tratamiento irónico no se limita a la ironía parcial presente en cada voz ni en la que subyace al auténtico diálogo de sordos entre esas voces. La ironía, que como se verá se puede razonablemente calificar de *metaironía*, sube de punto para problematizar todo el conjunto: cada voz en sí misma, los diferentes matices irónicos que se aprecian en cada una e incluso la conjunción de todas. La conjunción irónica de las voces en *Don Quijote* está dispuesta como la conjunción de las de un madrigal polifónico de época cervantina: cada una sigue su propia línea y de la conjunción sale una sola creación perfectamente armónica. La continuidad de esta peculiar melodía viene dada por la voz de Cide Hamete y las otras dan el contrapunto oportunamente; a ellas se superpone, dirigiendo el coro, el editor.

La narración del "primer autor" y, muy especialmente, la de Cide Hamete Benengeli son el estrato básico para conocer los hechos de don Quijote. Pero cada uno de estos autores remite a su vez, en distinto grado, a sus propias fuentes. Es decir, los historiadores interponen algunos filtros entre las hazañas del caballero manchego y su configuración textual. Por otra parte, las respectivas historias están filtradas por el tamiz de un editor y, en el caso de Cide Hamete, también por el de un traductor morisco. La "realidad" de los hechos y su imagen verbal entran en abierta confrontación desde el principio hasta el final de la obra cervantina. Cervantes se complace en acercarlas o alejarlas y en mostrar distintos niveles de interpretación. El tema que subyace a este aparente guirigay es el

[35] James A. Parr, "Las voces del *Quijote* y la subversión de la autoridad", *Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Madrid, Istmo, 1986, pág. 401.

problema de la verdad, mostrado con una actitud aparentemente desconcertante, sobre todo si se tiene en cuenta la escéptica y a la vez humorística desconfianza que unas voces evidencian sobre lo dicho por otras.

Despreocupadamente escéptico es el relato del primer autor, el de los capítulos 1-8 de la primera parte. Contiene alusiones a unas supuestas fuentes que transmiten noticias contradictorias sobre el personaje central, empezando por su nombre, sobre el que se permite incluir inferencias (I.1) que él mismo considera irrelevantes[36]. Y tampoco tiene empacho en mencionar entre sus fuentes unos fabulosos "Anales de la Mancha"[37] (I.2, 48) ni en disculparse por dejar la historia sin concluir alegando que carecía de información para continuarla (I.8).

4.2. Cide Hamete Benengeli

El proceso de construcción del texto y el diálogo entre las voces encuentra su auténtica dimensión con la irrupción de Cide Hamete Benengeli. Desde su aparición, Cide Hamete se constituye en la principal voz narradora de la historia, aunque filtrada por la labor del traductor y, de manera mucho más significativa, por la del editor, que lo convierte en un verdadero "narrador narrado", como dice López Navia[38]. A la vez, Cide Hamete Benengeli se convierte en objeto de comentarios del editor, del traductor y hasta de los mismos personajes. El relato de Cide Hamete Benengeli no llega limpio al lector. Entre este y el cronista se interponen la versión del traductor y la intervención que sobre esa versión realiza el editor. En la voz de este último se engastan las del cronista y el morisco que traduce la historia.

4.2.1. El editor intercala con medida insistencia sus comentarios haciendo blanco de su crítica a Cide Hamete con la intención de arrojar dudas sobre la labor del historiador arábigo. Pero para ello el editor no se limita a sus propios comentarios, sino que también utiliza las valoraciones que el traductor e incluso los personajes hacen del cronista. El editor socava el crédito de Benengeli desarrollando varios matices que se entrelazan a lo largo del texto. He aquí los más evidentes:

a. Presentación de Cide Hamete.
b. Elogios del cronista.

[36] "Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque, por conjeturas verosímiles, se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad. […] "Al cabo se vino a llamar don Quijote; de donde –como queda dicho– tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que, sin duda, se debía de llamar Quijada, y no Quesada, como otros quisieron decir" (I.1, 43).

[37] "Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero, lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los Anales de la Mancha, es …" (I.2, 48).

[38] Santiago Alfonso López Navia, "Una aproximación funcional al problema de Cide Hamete Benengeli en el texto del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 25/26 (1987/1988), págs. 255-267, pág. 259.

c. Detalles de la historia.
d. Títulos de los capítulos.
e. Narraciones interpoladas.
f. Calificaciones de la historia.

La posición del editor en el debate sobre las narraciones interpoladas en la historia de don Quijote se examinará al hilo de las que mantienen los personajes y el propio cronista; las calificaciones de la historia serán tema de un apartado distinto.

La primera mención de Cide Hamete Benengeli aparece en I.9, precedida por el título de su crónica: "Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo". Poco más adelante, el editor expresa sus recelos sobre el cronista:

> Algunas menudencias había que advertir, pero todas son de poca importancia y que no hacen al caso a la verdadera relación de la historia; que ninguna es mala como sea verdadera. *Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos*; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y ansí me parece a mí, pues, cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio: cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir. En ésta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto. (I.9, 110)

Cide Hamete ingresa en el texto de la mano de un artificio común en la narrativa caballeresca. El recurso al autor ficticio parodia lo habitual en el género. Pero lo más significativo es que desde su misma aparición ya está marcado por una sospecha que trata de arrojar dudas –basadas en un prejuicio– sobre la fidelidad del autor a los hechos que reproduce. Fernando Romo, que estudia el paralelo entre *Don Quijote* y el *Espejo de príncipes y caballeros*, de Ortúñez de Calahorra, subraya que mientras que en la novela caballeresca la voz del historiador y la de su editor se orientan en la misma dirección, en la obra cervantina las voces se orientan en sentido contrario[39]. La parodia hace suyas las normas del género parodiado y a la vez las modifica; la novedad cervantina se halla en el cimiento sobre el que la historia se sustenta. La novela caballeresca transmite una historia

[39] Fernando Romo Feito, "Hermenéutica de Cide Hamete Benengeli: Perspectivas", *Anales Cervantinos*, 33 (1995/1997), págs. 117-131, pág. 128.

cuya veracidad y pertinencia se postulan en el hecho mismo de la transmisión; *Don Quijote*, en cambio, transmite simplemente una historia: su veracidad y su pertinencia están lastradas desde el momento en que se conoce la identidad del cronista. Cuando don Quijote llega a saber que el autor de su historia impresa es un "sabio moro", su desconfianza no es menor que la del editor[40], y la reitera varias veces:

> Temo que, en aquella historia que dicen que anda impresa de mis hazañas, si por ventura ha sido su autor algún sabio mi enemigo, habrá puesto unas cosas por otras, mezclando con una verdad mil mentiras. (II.8, 688)

No vuelve el editor a insistir en el temple falsario de Benengeli –ya lo hace por él don Quijote–, pero el pasaje citado se constituye en premisa que alerta sobre el resto de sus afirmaciones acerca del "autor" de la historia, siempre elogiosas desde este momento.

4.2.2. La desconfianza no impide al editor seguir el relato del cronista, aun cuando toma distancia respecto de él con expresiones como "dice Cide Hamete", "cuenta Cide Hamete", repetidamente presentes en la obra: cada vez que presenta de esta manera la voz del cronista, el editor reitera su intención de no responsabilizarse por entero del texto que reproduce.

No obstante, el factor común de las ocasiones en que Cide Hamete aporta alguna información sobre sí mismo es su insistencia en la veracidad de su narración. En un jugoso comentario, el traductor explica el sentido en que Cide Hamete emplea la expresión "Juro como católico cristiano":

> El jurar Cide Hamete como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que, así como el católico cristiano *cuando jura, jura, o debe jurar, verdad, y decirla en lo que dijere*, así él la decía, como si jurara como cristiano católico, en lo que quería escribir de don Quijote. (II.27, 855)

A veces el cronista teme no ser creído por los inverosímiles hechos que se ve obligado a narrar. Siente escrúpulo, por ejemplo en incluir en su historia el encantamiento de Dulcinea:

[40] En la segunda parte don Quijote recela de Cide Hamete por el mismo motivo que el editor: "De los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas. Temíase no hubiese tratado sus amores con alguna indecencia, que redundase en menoscabo y perjuicio de la honestidad de su señora Dulcinea del Toboso; deseaba que hubiese declarado su fidelidad y el decoro que siempre la había guardado, menospreciando reinas, emperatrices y doncellas de todas calidades, teniendo a raya los ímpetus de los naturales movimientos" (II.3, 647).

> Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, *temeroso de que no había de ser creído*, porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse, y aun pasaron dos tiros de ballesta más allá de las mayores. Finalmente, *aunque con este miedo y recelo, las escribió de la misma manera que él las hizo, sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad, sin dársele nada por las objeciones que podían ponerle de mentiroso. Y tuvo razón, porque la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira como el aceite sobre el agua*. (II.10, 700)

Y, tras el descenso a la cueva de Montesinos, en una nota marginal que el editor reproduce en estilo directo, Cide Hamete se anticipa a los reparos que pudieran ponerse a esta aventura por inverosímil e insiste en su incondicional fidelidad a los hechos. Pero el puntual historiador muestra aquí su lejanía de ellos; la supuesta fuente única de la historia es el relato de don Quijote, a quien Benengeli tiene por persona veraz, aunque no puede dar crédito a "tan gran máquina de disparates". Por cumplir con lo que debe a su oficio la reproduce, pero se exculpa de la inverosimilitud, apela al juicio del discreto lector para valorar su veracidad y da una vaga noticia de su posible falsedad:

> No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero *esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables*. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y *si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo*. Tú, letor, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias. (II.24, 829)

Tampoco impide esa desconfianza inicial del editor que los calificativos que recibe el cronista en la primera parte se vayan transformado en elogiosos adjetivos sobre su hacer como historiador; así, del neutro "autor arábigo y manchego" (I.22, 235) se pasa al "sabio y atentado[41] historiador" (I.27, 316) y "fidedigno autor" (I.52, 591) que busca "con curiosidad y diligencia" noticias sobre la tercera salida de don Quijote (I.52, 591).

[41] *Atentado* se define en el *Tesoro* de Covarrubias como "el que va con mucho tiento y procede despacio y con mucha consideración".

Las apariciones de Benengeli en la primera parte son relativamente escasas, sobre todo si se compara con la segunda. Su voz no irrumpe con comentarios directos sobre los hechos y pocas veces el editor reproduce sus propias inferencias[42]. A medida que avanza la primera parte de la obra, el discurso de Cide Hamete se enmaraña con minucias impertinentes que lo van desviando del tema. En esas ocasiones, el editor justifica estos excesos con hiperbólicas alabanzas del hacer del cronista, "curioso y muy puntual en todas las cosas". El elogio desmedido y el evidente desatino de considerar los detalles irrelevantes parte sustancial del relato funcionan como señales que apuntan a la falta de adecuación entre lo que se dice y lo que se pretende transmitir. La hipérbole y la incongruencia del editor se convierten así en indicios irónicos que rebaten la literalidad de lo dicho al mismo tiempo que la afirman, pues el proceder de Cide Hamete no constituye, precisamente, ejemplo para los "historiadores graves", ni los detalles insignificantes pueden considerarse en modo alguno "lo más sustancial de la obra".

Los comentarios del editor sobre Cide Hamete se multiplican en la segunda parte de la obra. Apuntan ahora hacia un objetivo distinto: la selección de los contenidos de la historia. Aunque no faltan alusiones en la primera parte[43], es en la segunda donde menudean los elogios a la reproducción de los más mínimos detalles[44] –cada vez más palpablemente irónicos– o, como contrapartida, las fingidas críticas –no menos irónicas–, por la omisión de precisiones insignificantes[45]:

---

[42] No deja sin embargo de hacerlo en algún caso como en el episodio de los batanes: "Destas lágrimas y determinación tan honrada de Sancho Panza saca el autor desta historia que debía de ser bien nacido, y, por lo menos, cristiano viejo" (I.20, 218).

[43] En el encuentro con Maritornes en la venta, por ejemplo, el editor interrumpe el relato para comentar, con flagrante ironía, la "pericia" narradora del cronista, atento a los detalles más mínimos: "Sucedía a estos dos lechos el del arriero, fabricado, como se ha dicho, de las enjalmas y todo el adorno de los dos mejores mulos que traía, aunque eran doce, lucios, gordos y famosos, porque era uno de los ricos arrieros de Arévalo, según lo dice el autor desta historia, que deste arriero hace particular mención, porque le conocía muy bien, y aun quieren decir que era algo pariente suyo. Fuera de que *Cide Mahamate Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas; y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio; de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra*" (I.16, 171).

[44] Véanse unas muestras como ejemplo: "Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en *contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente*: pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta" (II.40, 950). "Volvamos a don Quijote, que le dejamos vendado el rostro y curado de las gatescas heridas, de las cuales no sanó en ocho días, en uno de los cuales le sucedió lo que *Cide Hamete promete de contar con la puntualidad y verdad que suele contar las cosas desta historia, por mínimas que sean*" (II.47, 1013). "Dice Cide Hamete, *puntualísimo escudriñador de los átomos desta verdadera historia*…" (II.50, 035).

[45] He aquí otros ejemplos que añadir al citado en el texto: "Del Toboso hacia donde él estaba venían tres labradoras sobre tres pollinos, o pollinas, que *el autor no lo declara*, aunque más se puede creer que eran borricas, por

> Si se ha de contar la verdad, más fueron los sospiros y rebuznos del rucio que los relinchos del rocín, de donde coligió Sancho que su ventura había de sobrepujar y ponerse encima de la de su señor, fundándose no sé si en astrología judiciaria que él se sabía, puesto que *la historia no lo declara*. (II.8, 686)

4.2.3. En cualquier escrito, literario o no, los epígrafes de sus capítulos o secciones condensan, por lo general, el contenido de la parte del texto que encabezan; su cometido es guiar la lectura atrayendo la atención del lector hacia los aspectos primordiales del contenido. De ordinario, los capítulos de *Don Quijote* se atienen a lo habitual en su tiempo; a una primera parte que alude de manera sumaria al contenido del texto le sigue una segunda parte de contenido genérico. Así se halla en *Lazarillo de Tormes*, por ejemplo:

> Tratado segundo. Cómo Lázaro se asentó con un clérigo y de las cosas que con él pasó.

Pero la formulación de los capítulos en la novela cervantina tiene su precedente más claro en la novela caballeresca, cuyas fórmulas resuenan en la mayoría de los títulos de *Don Quijote*:

> Capítulo XVIII. De cómo los caballeros desencantados se presentaron ante don Cirongilio y de lo que más avino. (*Los cuatro libros del valeroso caballero don Cirongilio de Tracia*)
>
> Capítulo XLVI. Que cuenta cómo el doncel Claramante se criaba en la corte del emperador Trebacio y de algunas cosas que dijeron los muy sabios Artemidoro y Lirgandeo con lo que más avino. (Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros*)
>
> Capítulo XI. Cómo y de la causa [sic] por que Olivante de Laura se combatió con un caballero Alistar llamado, en la cual [sic] le venció, y de lo que más avino. (*Historia del invencible caballero don Olivante de Laura*)

La segunda parte de los títulos de *Don Quijote* remeda la de los libros caballerescos con variaciones significativas. Esas segundas partes suelen introducirse mediante *con* y un sustantivo de significado genérico equivalente a la frase de los libros caballerescos, pero con la diferencia de que estos sustantivos aparecen hiperbólicamente adjetivados:

---

ser ordinaria caballería de las aldeanas; pero, como no va mucho en esto, no hay para qué detenernos en averiguarlo" (II.10, 704). "Hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della; mas que, por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, *no los puso en ella, puesto que algunas veces se descuida deste su prosupuesto*" (II.12, 721). "Le tomó la noche entre unas espesas encinas o alcornoques; que *en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele*" (II.60, 1116). "Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya o de un alcornoque –que *Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era*–, al son de sus mesmos suspiros, cantó de esta suerte" (II.68, 1182).

De las discretas razones que Sancho pasaba con su amo y de la aventura que le sucedió con un cuerpo muerto, *con otros acontecimientos famosos*. (I.19)

Donde Sancho Panza satisface al bachiller Sansón Carrasco de sus dudas y preguntas, con otros sucesos *dignos de saberse y de contarse*. (II.4)

De lo que pasó don Quijote con su escudero, *con otros sucesos famosísimos*. (II.7)

De lo que le sucedió a don Quijote con doña Rodríguez, la dueña de la duquesa, *con otros acontecimientos dignos de escritura y de memoria eterna*. (II.48)

De la resolución que tomó don Quijote de hacerse pastor y seguir la vida del campo, en tanto que se pasaba el año de su promesa, *con otros sucesos en verdad gustosos y buenos*. (II.67)

En algún caso, los títulos cervantinos siguen de cerca los caballerescos, incluida la adjetivación:

Que cuenta *la muy rigurosa y sangrienta batalla* que hubo entre las gentes del emperador Trebacio y del emperador Alicandro y las cosas muy maravillosas que en ella sucedieron. (Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros*)

Que trata de *la brava y descomunal batalla* que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto, con otros raros sucesos que en la venta sucedieron (I.36)

Cómo estando holgando el emperador en un monasterio le aconteció *un gran peligro* a la princesa Claribea. (*Felixmarte de Hircania*)

De la jamás vista ni oída aventura que *con más poco peligro* fue acabada de famoso caballero en el mundo, como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha. (I.20)

Pero el paralelo es solo aparente. En el segundo de estos casos el adjetivo cervantino se contrapone al de *Felixmarte*; en el primero, la semejanza se desvanece cuando se mencionan los contendientes en la *batalla*. Pero la diferencia más significativa radica en la relación que el título guarda con el texto. El adjetivo cervantino enaltece unos hechos que a la postre no satisfacen las expectativas de lo que se anuncia. La vehemencia adjetivadora del editor puede ser engañosa, pero no miente acerca de los "sucesos" o "acontecimientos" que anuncia; simplemente los valora con un criterio insustancial.

No sucede siempre así, sin embargo, en *Don Quijote*; muchos de los títulos de los capítulos se apartan llamativamente de la norma del momento. Hay títulos que, sencillamente, mienten o que desorientan llamando la atención sobre aspectos irrelevantes. De poca o ninguna guía para el lector sirven los títulos que no reflejan propiamente el contenido de los hechos:

> Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación. (I.8)
>
> Que trata de la alta aventura y rica ganancia del yelmo de Mambrino, con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero (I.21)
>
> Donde se acaba de averiguar la duda del yelmo de Mambrino y de la albarda y otras aventuras sucedidas, con toda verdad (I.45)

En el primer caso, además de la acostumbrada adjetivación engañosa, contiene una afirmación que no se corresponde con los hechos narrados: "el buen suceso" del caballero se resuelve en una caída peligrosa para su integridad. Tampoco se corresponden con los hechos los títulos que aluden al yelmo de Mambrino, aunque en este caso no son enteramente falsos porque el editor reproduce en ellos la perspectiva de don Quijote.

Poco pueden guiar, por otra parte, los títulos de contenido tan genérico como estos, obvios en su formulación:

> Donde se cuenta lo que en él se verá (II.9)
>
> Donde se cuentan mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia (II.24)
>
> De cosas que dice Benengeli que las sabrá quien le leyere, si las lee con atención (II.28)
>
> Que trata de muchas y grandes cosas (II.31)
>
> De cosas que atañen y tocan a esta aventura y a esta memorable historia (II.40)
>
> Que trata de cosas tocantes a esta historia, y no a otra alguna (II.54)
>
> Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchare leer (II.66)
>
> Que sigue al de sesenta y nueve, y trata de cosas no escusadas para la claridad desta historia (II.70)

Estos títulos son, en sí, enunciados henchidos de cómica ironía que dan a entender un sentido que cuestiona su propia literalidad. Dagmar Pichová enumera hasta siete tipos distintos de señales irónicas en ellos[46]. Pero estos títulos, como los anteriores no solamente son irónicos en sí mismos sino que también proponen la lectura irónica de todo el texto. En todos los casos examinados, la rotulación es síntoma de una lectura desconfiada: el editor, cuyos comentarios apuntan en la misma dirección que los títulos, no puede evitar que se le trasluzca el recelo hacia la historia del autor arábigo. Al mismo tiempo que

[46] Dagmar Pichová, *La communication ironique dans le Roman Comique de Scarron. Étude comparative avec Don Quichotte de Cervantes*, Brno, Masarykova Univerzita, 2007, págs. 121-124. También se ocupa del estudio de los títulos cervantinos Santiago López Navia, "Relevancia de lo marginal e irrelevancia de lo explícito en el juego de la transmisión de la historia en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 39 (2007), págs. 159-172.

reproduce el texto llama la atención sobre su escasa fiabilidad o sobre su carácter impertinente. Muchos de ellos, especialmente los últimos, pueden considerarse una verdadera provocación para el lector. El editor, proyecta sobre la historia una visión degradante que la convierte en ridícula e incita a su lector a compartir con él esta valoración.

4.2.4. También el traductor hace sus conjeturas sobre el hacer del historiador y la credibilidad de la historia basándose en criterios estilísticos. En II.5 enjuicia la coherencia del tratamiento que el autor ha dado al personaje de Sancho; el morisco reitera sus dudas sobre la fiabilidad de los hechos representados en el texto por el inusual modo de hablar del escudero:

> Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese; pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía. […] Por este modo de hablar, y por lo que más abajo dice Sancho, dijo el tradutor desta historia que tenía por apócrifo este capítulo. […] Todas estas razones que aquí va diciendo Sancho son las segundas por quien dice el tradutor que tiene por apócrifo este capítulo, que exceden a la capacidad de Sancho. (II.5, 663)

E incluso afirma que se permite omitir, por improcedentes, algunos detalles de la descripción de la casa del Caballero del Verde Gabán:

> Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones. (II.18, 772)

Su intervención en el texto de Cide Hamete evidencia que más que una traducción realiza una versión más o menos libre de la historia. En sus intervenciones, el traductor desacredita al autor traducido con sus comentarios, introduce variaciones en el texto[47] y, con sus propios criterios estilísticos, encauza su versión suprimiendo partes del original. Lo más llamativo es que el editor deje asomar la voz del traductor en el texto que resulta

[47] "Dicen que en el propio original desta historia se lee que, llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito" (II.44, 979). En el texto se advierte alguna afirmación absurda, por imposible, en la que están implicadas las voces de editor, traductor e historiador. ¿A qué se refiere "el original de esta historia"? ¿A la crónica de Benengeli? A no ser que ejercitara sus dotes de encantador, es materialmente imposible que el cronista pudiera saber anticipadamente que el traductor modificaría su texto. ¿Es una confusión del traductor o del editor? Lo más plausible es que se trate de otro guiño irónico.

al final de todo el proceso. Y el sentido de la presencia de esta voz es el de oponerse a Benengeli; si el cronista encarna, defendiéndola, la idea de la verdad histórica, en la figura del traductor se encarna la del defensor de la verdad poética[48].

4.2.5. Pero la labor del historiador no solamente es valorada por el editor y el traductor: también la valoran los personajes de su propia crónica. En los capítulos 2-4 de la segunda parte llega a oídos de don Quijote la publicación de su historia, lo cual da pie a nuevas consideraciones –de don Quijote, de Sancho, de Sansón Carrasco–, muy distintas de las del editor. Al llevar la noticia a don Quijote, Sancho se admira de la omnisciencia de Cide Hamete:

> Anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y, yéndole yo a dar la bienvenida, me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha; y dice que me mientan a mí en ella con mi mesmo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió. (II.2, 645)

Lo cual, a ojos de don Quijote, se explica según su acostumbrada manera de tomar como referencia el mundo de la caballería:

> Yo te aseguro, Sancho –dijo don Quijote–, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia; que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir. (II.2, 645)

Aunque no deja de sorprender a don Quijote la impresión del libro que contiene su historia, "pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto" (II.3, 646), no se extraña de la novedad, que atribuye a "arte de encantamiento". El caballero manchego hace sus conjeturas antes de recibir a Sansón Carrasco; él esperaba una historia digna de sus hazañas, aunque también el hecho de que el autor fuera moro le hacía temer por el tratamiento que pudiera haber dado a sus amores. Sansón Carrasco celebra el efecto de la historia ("universal entretenimiento de las gentes", II.3, 647) y, tras alabar al cronista y al traductor, se adentra en detalles poco decorosos que suscitan la reacción de don Quijote. A juicio del caballero, la inclusión de detalles irrelevantes adultera la veracidad de la historia:

[48] Antonio Martí Alanis, "La función epistemológica del traductor en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 23 (1985), págs. 31-46, pág. 38.

> –A lo que yo imagino –dijo don Quijote–, no hay historia humana en el mundo que no tenga sus altibajos, especialmente las que tratan de caballerías, las cuales nunca pueden estar llenas de prósperos sucesos.
> –Con todo eso –respondió el bachiller–, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.
> –Ahí entra la verdad de la historia –dijo Sancho.
> –También pudieran callarlos por equidad –dijo don Quijote–, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.
> –Así es –replicó Sansón–, pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar, o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna. (II.3, 649-650)

Sansón Carrasco hace recuento de las "tachas" de la historia publicada, que pueden resumirse en dos: la interpolación de narraciones ajenas a la acción principal y los "olvidos" del historiador. A propósito de *El curioso impertinente*, Carrasco censura "no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced". Más adelante, al inicio del gobierno de la ínsula Barataria se vuelve sobre este mismo asunto en una digresión de Cide Hamete. El cronista justifica la interpolación, en la primera parte de la obra, de *El curioso impertinente* y de la historia del cautivo como una licencia a la que le había impulsado su "habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo", aun cuando reconoce "que están como separadas de la historia"; por este motivo prescinde de estos relatos o los motiva desde la historia principal en la segunda parte[49] y pide por ello el reconocimiento de los lectores:

> El ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que, por huir deste inconveniente, había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del Curioso impertinente y la del Capitán cautivo, que están como separadas de la historia, puesto que las demás

[49] En la primera parte, sin embargo, el editor elogia las historias interpoladas: "Felicísimos y venturosos fueron los tiempos donde se echó al mundo el audacísimo caballero don Quijote de la Mancha, pues por haber tenido tan honrosa determinación como fue el querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería, gozamos ahora, en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia, sino de *los cuentos y episodios della, que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia*; la cual, prosiguiendo su rastrillado, torcido y aspado hilo, cuenta que, así como el cura comenzó a prevenirse para consolar a Cardenio, lo impidió una voz que llegó…" (I.28, 317).

> que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto cuando, por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mesmos sucesos que la verdad ofrece; y aun éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y, pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir. (II.44, 979-980)

Sobre los "olvidos" de la primera parte (el robo del rucio y "lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta en Sierra Morena") el escudero da explicaciones en II.4, aunque tan imprecisas que dejan el asunto sin resolver. Sancho explica el robo del rucio en cuanto atañe a su persona, pero no se hace responsable de la narración del cronista:

> –Al cabo de no sé cuántos días, viniendo con la señora princesa Micomicona, conocí mi asno, y que venía sobre él en hábito de gitano aquel Ginés de Pasamonte, aquel embustero y grandísimo maleador que quitamos mi señor y yo de la cadena.
> –No está en eso el yerro –replicó Sansón–, sino en que, antes de haber parecido el jumento, dice el autor que iba a caballo Sancho en el mesmo rucio.
> –A eso –dijo Sancho–, no sé qué responder, sino que el historiador se engañó, o ya sería descuido del impresor. (II.4, 657)

4.2.6. El conjunto de las digresiones teje un entramado irónico cuya organización es conveniente desentrañar. Rara vez la performatividad de la ironía centrada en la representación de la historia se constriñe dentro de los límites del enunciado; más amplia que el enunciado, la red irónica se construye sobre la relación entre esos enunciados digresivos. Pocas veces esas relaciones se dan entre enunciados contiguos, como en

> Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas; y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio; de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra,

cuya estructuración irónica se detalla en el cuadro que sigue:

[SUCEDE QUE]		
[SOBRENTIENDO QUE]	[AUNQUE]	[DIGO QUE]
Argumento *pues con ser tan mínimas y tan rateras no las quiso pasar en silencio,* [SUCEDE QUE]		**Argumento** "pues con ser tan mínimas y tan rateras no las quiso pasar en silencio…" [SUCEDE QUE]
Conclusión *Benengeli fue historiador impertinente*		**Conclusión** "Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas"
Sentido irónico	←	**Sentido literal**

Las valoraciones que recibe Cide Hamete por parte del editor constituyen un conjunto con entidad por sí mismo y hacen salir a primer plano el envés irónico de la narración del cronista. Como conjunto, estas digresiones adquieren un sentido unitario que obedece a la misma organización estructural que el ejemplo cuya estructura se acaba de representar. Dentro de ese todo cobran relevancia particular las alabanzas del historiador y las consideraciones sobre el grado de detalle que ofrece la narración; a nuestro entender, estas últimas sirven de argumentos que validan la conclusión de que Cide Hamete Benengeli es ejemplo de "historiadores graves". Pero el sentido común invalida la conclusión literal, pues detenerse en detalles irrelevantes enmaraña el relato; así, con los mismos argumentos se llega a dos conclusiones opuestas: una literal y otra sobrentendida, que se sobrepone a aquella. En el proceso argumentativo literal, los argumentos actúan como causales del decir; en el sobrentendido, como causa del suceder. Sustancialmente, la organización del decir irónico del editor se estructura, pues, de esta manera:

[SUCEDE QUE]		
[SOBRENTIENDO QUE]	[AUNQUE]	**Argumento** [porque] cuenta con puntualidad, cuenta cosas "tan mínimas y tan rateras", refiere "los átomos desta verdadera historia", cuenta las semínimas, etc. [DIGO QUE]
Argumento [porque] *cuenta con puntualidad, cuenta cosas "tan mínimas y tan rateras", refiere "los átomos desta verdadera historia", cuenta las semínimas, etc.* [SUCEDE QUE]		[SUCEDE QUE]
Conclusión *Benengeli es un historiador inepto*		**Conclusión** Benengeli es ejemplo de historiadores
Sentido irónico	←	**Sentido literal**

El sujeto de la enunciación, tanto en su sentido literal como en el irónico, es el editor de la historia de don Quijote, quien en definitiva sostiene un sobrentendido que prevalece sobre la literalidad de lo que dice y que concuerda, por lo demás, con su sospecha inicial sobre la fiabilidad de Cide Hamete Benengeli.

Hay varias pistas que conducen a la interpretación irónica. No solamente parece que el editor, a juzgar por sus apreciaciones, valore de manera poco ecuánime el texto de Benengeli; también se contradice vituperando inicialmente al historiador y alabándolo después sin que en el texto se justifique el cambio de parecer. Por otra parte, la desmesura de las alabanzas encaja a duras penas con lo que evidencia el relato. Pero la irrupción de estos comentarios y su continua reiteración en el texto ofrecen la pista más segura. Situados generalmente al inicio de los capítulos, suponen una advertencia para el lector. Los títulos de los capítulos y las calificaciones que reciben la labor del cronista o el grado de detalle de la historia proponen una lectura ponderativa. En cada capítulo o cada episodio no solamente se cuenta lo que se cuenta, sino que se ofrece por anticipado un juicio sobre el hecho de contar y el lector se siente invitado a comprobar lo certero de esa apreciación y a asentir a ella. Pero las expectativas no quedan satisfechas, o al menos no quedan satisfechas en su más pura literalidad. Podría decirse que el texto se va entretejiendo con la historia de Cide Hamete, pero también contra ella. La narración de las aventuras de don Quijote se sostiene sobre unos centros de interés que no concuerdan con lo que propone el editor en sus comentarios o en los títulos.

Esas incongruencias orientan hacia el sentido irónico y hacen al lector cómplice del editor[50], quien más que presentar la crónica muestra lo que hace con ella. Al margen de sus comentarios, las intromisiones del editor en el texto se hacen presentes en intervenciones metatextuales como expresiones de enlace y anticipación, ubicadas generalmente al final de algunos capítulos. El editor alude a cómo segmenta la narración de Cide Hamete intercalando enunciados que interrumpen el flujo de la historia para delimitar unas secuencias e introducir otras:

> En esto fueron razonando los dos, hasta que llegaron a un pueblo donde fue ventura hallar un algebrista, con quien se curó el Sansón desgraciado. Tomé Cecial se volvió y le dejó, y él quedó imaginando su venganza; y *la historia vuelve a hablar dél a su tiempo, por no dejar de regocijarse ahora con don Quijote*. (II.15, 748)

[50] La complicidad con el lector se hace explícita en algunas apelaciones y en alusiones a la reacción que se espera de él: "Deja, lector amable, ir en paz y en hora buena al buen Sancho, y espera dos fanegas de risa, que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, y, en tanto, atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche; que si con ello no rieres, por lo menos desplegarás los labios con risa de jimia, porque los sucesos de don Quijote, o se han de celebrar con admiración, o con risa" (II.44, 982). Estas palabras surgen en medio del relato de Cide Hamete, pero deben atribuirse al editor aunque no medie aviso del cambio de voz; los tiempos y modos del verbo son los habituales cuando él habla, a lo que se añade la continuación: "Cuéntase, pues, que …".

Más propio de la segunda parte que de la primera, este tipo de advertencias evidencia el control que el editor ejerce sobre el relato del cronista[51]. No parece muy conforme al sentido de la obra que, como dice Martín Morán[52], a medida que el editor acentúa su control del texto borre la frontera que le separa del cronista usurpando la función de este (narrar los hechos). El editor no pretende narrar las hazañas de don Quijote, sino mostrar las insuficiencias de la narración de Cide Hamete, y para eso le basta con sus irónicos comentarios y con disponer el texto como lo dispone, consciente de que manipular la representación acarrea la alteración de la imagen representada.

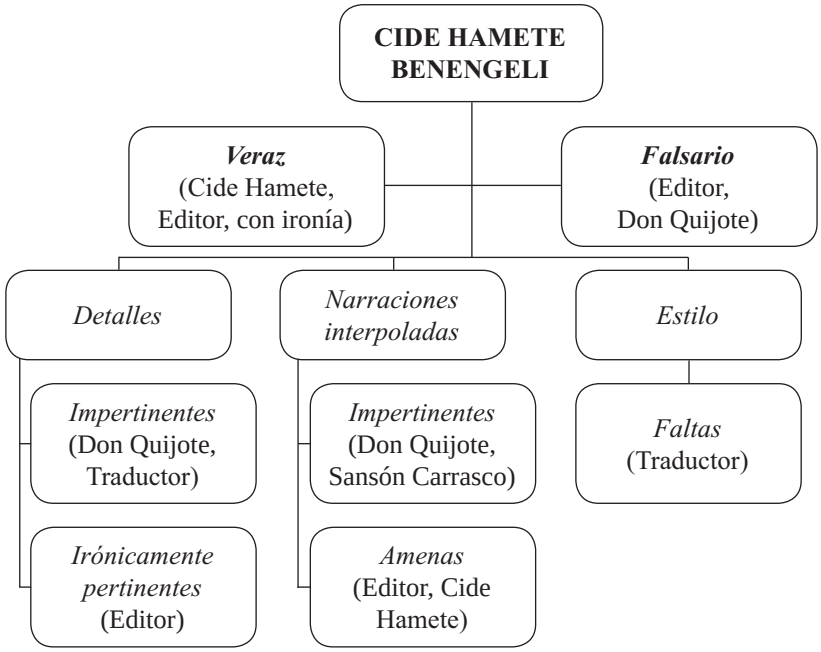
4.2.7. El editor sostiene su tesis de un modo algo más complejo que a primera vista parece. Ya se ha visto cómo don Quijote comparte el parecer del editor sobre Benengeli. Por otra parte, las observaciones sobre los detalles rezuman la misma ironía que todo el conjunto del discurso irónico, pero sus argumentos y conclusiones contrastan con los de otras voces. Don Quijote y el traductor subrayan, sin la menor ironía[53], su impertinencia mientras que el editor asiente irónicamente, so capa de veracidad, a la oportunidad de las minucias que incluye el autor ("Algunas menudencias había que advertir, pero todas son de poca importancia y que no hacen al caso a la verdadera relación de la historia", I.9, 110). Y algo similar sucede en el caso de las narraciones interpoladas –impertinentes para don Quijote y Sansón Carrasco pero procedentes y amenas para el editor (I.28) y para el cronista Cide Hamete (II.44)– y en el de las incongruencias estilísticas de la historia descubiertas por el traductor (II.5).

En definitiva, el editor dispone todo un conjunto de voces que hacen blanco de sus críticas la voz de Cide Hamete. Mientras que este se tiene por historiador veraz, pertinente y ameno en su narración, las otras voces cuestionan estos aspectos, irónicamente o no:

[51] He aquí otros ejemplos de este tipo de intervenciones: "Don Quijote y Sancho volvieron a proseguir su camino de Zaragoza, *donde los deja la historia, por dar cuenta de quién era el Caballero de los Espejos y su narigante escudero*" (II.14, 746). "Sancho le pagó muy bien, por orden de su señor, y, despidiéndose dél, casi a las ocho del día dejaron la venta y se pusieron en camino, donde los dejaremos ir; que *así conviene para dar lugar a contar otras cosas pertenecientes a la declaración desta famosa historia*" (II.26, 855). "*Y aquí, con este breve capítulo, dio fin el autor, y comenzó el otro, siguiendo la mesma aventura, que es una de las más notables de la historia*" (II.37, 938). "Aquí le deja Cide Hamete Benengeli" (II.55, 1079). "Volvieron a subir don Quijote y Sancho; con el mismo aplauso y música llegaron a la casa de su guía, que era grande y principal, en fin, como de caballero rico; *donde le dejaremos por agora, porque así lo quiere Cide Hamete*" (II.61, 1132).

[52] José Manuel Martín Morán, "La función del narrador múltiple en el Quijote de 1615", *Anales Cervantinos*, 30 (1992), págs. 9-65, pág. 60.

[53] No vemos ironía en el hecho de que el traductor omita los detalles descriptivos de la casa de don Diego de Miranda "porque no venían bien con el propósito principal de la historia" (II.18, 772). Lo que aquí se ironiza, si se ironiza, es la desenvoltura con la que el editor y el traductor intervienen en el texto, este por su cuenta y riesgo y aquel amparándose en el criterio del traductor, radicalmente opuesto al que irónicamente defiende en repetidas ocasiones el editor. Es el editor quien se contradice, pues si de ordinario aplaude el detalle, ahora da por bueno el parecer del morisco, cuya voz resuena en la cita.



El gráfico trata de mostrar que la ironía se limita a las alabanzas del editor al historiador y a los detalles de la historia. El propio editor no es irónico en otras facetas, como la valoración de los relatos interpolados en la historia de don Quijote, ni lo son propiamente el resto de las voces, al menos en lo que a la transmisión del texto se refiere.

Pero eso no quiere decir que esas otras voces no contribuyan al juego irónico. El editor las utiliza como instrumentos para configurar su texto y, en este sentido, sus opiniones están ahí para servir de contrapunto a su propia tesis irónica. La irónica pertinencia que atribuye a los detalles no tendría el mismo alcance si no estuvieran ahí la indignación que producen a don Quijote o la desenvuelta actitud con que el traductor se permite suprimirlos sin mayores escrúpulos; sus desmesurados elogios a Cide Hamete contrastan con las despectivas calificaciones del caballero andante y hasta de Sancho. Puede afirmarse que, sin caer de lleno en lo irónico, estas voces son instrumentos que el editor maneja para puntualizar su propia tesis. En el gráfico puede observarse cómo allí donde entra en juego la ironía son los personajes los que muestran opiniones concordantes con el sentido irónico que subyace a las afirmaciones del editor. Como el trujamán del retablo de maese Pedro, el editor mueve los hilos de todas y cada una de las voces para que encajen en su propósito; el traductor, Cide Hamete y hasta el escéptico "primer autor" son criaturas suyas, tanto como aparentemente don Quijote y Sancho lo son de estos últimos. Tiene razón Haley cuando considera que en el retablo se produce un juego enunciativo similar al de

la totalidad de la obra[54]; el muchacho que narra la historia es al retablo lo que el editor al texto de *Don Quijote*; pero, mientras que el trujamán se identifica con sus criaturas y deja volar su imaginación en las alas de sus personajes, el editor se distancia de ellos y los utiliza, a veces despiadadamente, para salirse con la suya. Él es quien gobierna el curso de la historia ("El bachiller fue luego a buscar al cura, a comunicar con él lo que se dirá a su tiempo", II.7), él es quien acepta los juicios que el traductor emite sobre el historiador y él es quien ha cedido la palabra a un primer autor que no deja de caer en faltas semejantes a las que reprueba en Cide Hamete[55].

Los especialistas han insistido sobradamente en que la creación de Cide Hamete obedece a una intención paródica, como ya se ha indicado atrás. Se ha de insistir en que la parodia reproduce las normas básicas de lo parodiado, pero también en que introduce algo nuevo. Lo nuevo aquí –recuérdese nuevamente lo dicho por Fernando Romo– es que editor y autores ficticios reman en direcciones opuestas. Para poner en pie su relato, el autor-traductor del *Espejo de príncipes y caballeros* no tiene más que transcribir el texto del sabio Artemidoro, como afirma en el capítulo inicial:

> … El grande y muy nombrado emperador Trebacio, cuyos hechos y las inmortales hazañas de los caballeros de su tiempo quiero aquí contar según que Artemidoro el griego en los grandes volúmenes de sus corónicas lo dejó escrito.

Supone eso que el traductor y el sabio tienen en común la misma idea del valor representativo del lenguaje. El relato de Artemidoro es tan veraz como el de su traductor y no hay motivo para dudar de ello; y tanto es así que la ficción se presenta como verdadera historia. En esta fe sin fisuras en la referencialidad del lenguaje está, sin duda, el origen del hecho de leer la novela como crónica, sobre el que más adelante se volverá.

Pero *Don Quijote* presenta las cosas de otra manera. En apariencia se respeta la convención de lo parodiado: el sabio autor y la traducción de su manuscrito; pero la voluntad paródica no excluye implicaciones de mayor alcance. La primera advertencia sobre Cide Hamete abre una brecha insalvable entre historiador y editor. La historia de don Quijote sigue presentándose como crónica, como en las narraciones caballerescas, pero se llama la atención sobre la posible voluntad mistificadora del autor más que sobre la falsedad del texto traducido. ¿Será Cide Hamete un embaucador? ¿Será su crónica una sarta de

[54] George Haley, "El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro", en George Haley (ed.): *El Quijote de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1984, págs. 269-287.

[55] Pese a que afirma que las digresiones entorpecen el relato, el "primer autor" no deja de caer en ellas. Poco después de haber intentado una aproximación al nombre del personaje que él mismo califica de inoportuna –"Esto importa poco a nuestro cuento", dice (I.1. 37)– vuelve sobre el mismo asunto: "Al cabo se vino a llamar don Quijote; de donde –como queda dicho– tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que, sin duda, se debía de llamar Quijada, y no Quesada, como otros quisieron decir" (I.1, 43). Y, en fin, no vacila en interrumpir su relato tan pintoresca como inoportunamente (I.8).

embustes? Ni hay respuesta posible para estas preguntas, ni la hay en el texto, ni –si la hubiera– tendría mayor interés. En el mundo de la novela cervantina no es posible comprobar fehacientemente la veracidad. La referencialidad de la palabra se ha quebrado: sobre la consideración del hecho en sí prevalece la de que lo que se denomina "los hechos" no es sino el correlato de un contenido lingüístico, incomprobable en su formulación verbal: al hecho se le sobrepone la perspectiva desde la que es observado. Este es el sentido que prevalece en la red irónica en que se desenvuelve el texto que el editor de *Don Quijote* da a conocer: el objeto del discurso se difumina y pasa a primer plano su sujeto. La transmisión de la historia evidencia una confrontación de perspectivas que hace implausible cualquier sombra de referencialidad incontrovertible. En *Hacia Cervantes*, Américo Castro insiste en que es este relativismo el que motiva la creación de Cide Hamete Benengeli; el recurso al cronista desdibuja la realidad representada en la obra, a lo que se podría añadir que el juego de voces y la ironía constante desdibuja el acto mismo de representación mediante el lenguaje[56].

En el aspecto puramente paródico, *Don Quijote* no se limita a mofarse de las ficciones caballerescas mostrando su artificio fantasioso y equívoco, muestra también un modo de concebir la relación entre lenguaje y realidad inasumible al empezar el siglo XVII. Tan ridículas debían de parecerle a Cervantes las historias caballerescas como ridícula parece la historia del viejo hidalgo manchego, hombre insignificante donde los hubiera. Con esto pone al descubierto la patraña de presentar la ficción como relato histórico: en el mundo coetáneo del autor, para una sensibilidad atenta a los vientos que entonces soplaban, el caballero andante y el hidalgo de medio pelo eran figuras carentes de interés para ser tomadas en serio. Uno por exceso y otro por defecto, uno por increíble y otro por irrelevante no llegan a tener entidad suficiente dentro de la norma del relato histórico. Y, en el fondo, tampoco la alcanzan para merecer su inclusión en el discurso poético, que con *Don Quijote* deja atrás, por inoperante, el asunto de la verdad poética para plantear abiertamente un problema que reclamaba la atención de las mentes más avisadas: el problema de la autenticidad, del que trata el apartado siguiente.

5. *Esta verdadera historia:* IRONÍA Y METAIRONÍA

5.1. Sentidos de la palabra "historia"

El tratamiento irónico del entramado de voces que intervienen en la transmisión de los hechos de don Quijote llega a su culminación en las calificaciones que recibe la historia a lo largo del texto de *Don Quijote*. La palabra *historia*, ya en sí misma, cobra distintos sentidos en la obra y no está libre de deliberada ambigüedad en algunos casos. *Historia* puede referirse a los hechos transmitidos por un relato o al relato mismo, y

[56] Américo Castro, *Obra reunida. El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, con prólogo de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Trotta, 2002, pág. 645.

en este segundo caso puede designar la narración de hechos estrictamente históricos o cualquier tipo de relato, sin mayores especificaciones, incluido el de ficción. Covarrubias define *historia* como "una narración y exposición de acontecimientos pasados" y distingue ambos matices; sobre el sentido historiográfico dice: "En rigor, es de aquellas cosas que el autor de la historia vio por sus propios ojos y da fe de ellas"; y, más adelante, añade: "Cualquiera narración que se cuente, aunque no sea con este rigor, largo modo, se llama historia". En las explicaciones de don Sebastián el sentido específico de *historia* (narración de carácter historiográfico) compromete al autor ("da fe") con la veracidad de los sucesos que narra; el sentido genérico (narración) sirve para cualquier texto narrativo.

Las fluctuaciones del uso de *historia* en *Don Quijote* se enturbian, a juicio de la crítica, por la falta de términos que distingan entre los sentidos génerico y específico, como dice A. Trueblood:

> De cualquier modo que sintiera Cervantes la diferencia esencial entre el *Quijote* y la crónica imaginaria, le faltaba un término para precisarla, y se sirvió de la palabra "historia", cuya significación abarcaba tanto las narraciones "fingidas" –breves o de cierta extensión– como las crónicas[57].

Los distintos contextos del uso, sin embargo, aportan información suficiente para la distinción en casi todos los casos.

El matiz genérico ('narración') es el que se halla, por ejemplo, en el prólogo de la primera parte de *Don Quijote*: "Pensaba en el prólogo que había de hacer a la *historia* de don Quijote" (I. Prólogo, 11), dice ahí el autor ficccionalizado; más adelante, su amigo añade otros casos, como "la *historia* de vuestro famoso don Quijote, luz y espejo de toda la caballería andante" (I. Prólogo, 13) o "procurad también que, leyendo vuestra *historia*, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente …" (I. Prólogo, 18). En estos casos difícilmente se podría interpretar la palabra en un sentido equiparable a 'biografía' o 'crónica'.

Abundantes son las apariciones de *historia* en boca de los personajes, con este mismo sentido genérico. Puede comprobarse cuando, en el capítulo 20 de la primera parte, Sancho Panza la emplea al comienzo del episodio de los batanes. *Historia* llama Sancho al cuento de la pastora Torralba ("Yo me esforzaré a decir *una historia* que, si la acierto a contar y no me van a la mano, es la mejor de las historias", I.20, 212). Don Quijote, que en principio llama "cuento" a lo que relata Sancho, también acaba empleando *historia* ("¿Tan de esencia de *la historia* es saber las cabras que han pasado, por extenso, que si se yerra una del número no puedes seguir adelante con *la historia*?", pág. 215); poco después vuelve a emplear la palabra para referirse al relato de su escudero ("¿De modo –dijo

[57] Alan S. Trueblood, "Sobre la selección artística en el *Quijote: '…* lo que ha dejado de escribir' (ii.44)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10 (1956), págs. 44-50, pág. 48.

don Quijote– que ya *la historia* es acabada?, pág. 215"); incluso, en boca de don Quijote, se confirma inequívocamente el uso de *historia* para referirse a la ficción al incluirlo en la misma serie que "cuento" y "conseja" ("Tú has contado una de las más nuevas *consejas, cuento o historia*, que nadie pudo pensar en el mundo", pág. 215).

Pero las cosas se complican cuando en el primer capítulo se da cuenta de la manera como don Quijote lee las novelas caballerescas:

> Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamentos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra *historia* más cierta en el mundo. (I.1, 39)

El hidalgo interpreta los desatinos de "aquellas sonadas soñadas invenciones" como auténtica historia, y este sentido está validado por el adjetivo "cierta". Pero no hay tampoco confusión entre los dos sentidos de la palabra; la confusión le viene al personaje de asentir plenamente a la veracidad del artificio narrativo empleado por los autores de estas ficciones. Y así, cuando más adelante se imagina protagonista de un relato similar, refrenda el valor historiográfico del término mediante "la *verdadera historia* de mis famosos hechos" (I.2, 46). En las mientes del personaje, sus hazañas habrían de quedar reflejadas en una narración biográfica o cronística, en las cuales la materia (los "famosos hechos") preceden y son el referente de la narración (la "verdadera historia"). Por eso imagina también que quien la escriba será "coronista desta peregrina historia" (I.2, 47), donde el adjetivo ("Cosa peregrina, cosa rara", dice Covarrubias) hace pensar en la rareza de los hechos que la historia contaría y no en la historia como relato.

5.2. Historia y mistificación

Cuestión distinta es el uso que de la palabra hacen las voces narrativas de *Don Quijote*. En la narración del "primer autor" se enfatiza la falsedad histórica de las narraciones caballerescas, a despecho de la credulidad de los lectores de la época. Hallándose maltrecho por la saña de un mozo de mulas, el caballero recurre a su repertorio de lecturas para buscar una situación similar a la suya:

> Trújole su locura a la memoria aquel de Valdovinos y del marqués de Mantua, cuando Carloto le dejó herido en la montiña, *historia* sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aun creída de los viejos; y, con todo esto, *no más verdadera que los milagros de Mahoma*. (I.5, 71)

La credulidad de algunos lectores se hace patente en la expresión "y aun creída de los viejos". Cervantes satiriza un modo de leer que, por lo que sabemos, no se reducía

solamente al mundo de la ficción quijotesca sino que debía de tener alguna presencia en el mundo real de la época.

En la novela cervantina, el crédulo más recalcitrante es don Quijote, como se muestra en el capítulo 49 de la primera parte, cuando, de vuelta a su lugar, disputa con el canónigo que lo acompaña. A una intervención en la que el eclesiástico niega la veracidad histórica de los caballeros andantes, don Quijote replica:

> Querer dar a entender a nadie que Amadís no fue en el mundo, ni todos los otros caballeros aventureros de que están colmadas las historias, será querer persuadir que el sol no alumbra, ni el yelo enfría, ni la tierra sustenta; porque, ¿qué ingenio puede haber en el mundo que pueda persuadir a otro que no fue verdad lo de la infanta Floripes y Guy de Borgoña, y lo de Fierabrás con la puente de Mantible, que sucedió en el tiempo de Carlomagno; que voto a tal que es tanta verdad como es ahora de día? (I.49, 565).

Y en testimonio de la veracidad de las historias caballerescas añade:

> Y es esto tan ansí, que me acuerdo yo que me decía una mi agüela de partes de mi padre, cuando veía alguna dueña con tocas reverendas: "Aquella, nieto, se parece a la dueña Quintañona"; de donde arguyo yo que la debió de conocer ella o, por lo menos, debió de alcanzar a ver algún retrato suyo. (I.49, 566)

Del número de los crédulos eran también el ventero Juan Palomeque, su mujer y Maritornes. En diálogo con el cura Pedro Pérez el ventero mantiene, tan categórica como ingenuamente, la historicidad de las novelas caballerescas:

> –Mirad, hermano –tornó a decir el cura–, que no hubo en el mundo Felixmarte de Hircania, ni don Cirongilio de Tracia, ni otros caballeros semejantes que los libros de caballerías cuentan, porque todo es compostura y ficción de ingenios ociosos, que los compusieron para el efeto que vos decís de entretener el tiempo, como lo entretienen leyéndolos vuestros segadores; porque realmente os juro que nunca tales caballeros fueron en el mundo, ni tales hazañas ni disparates acontecieron en él.
> –¡A otro perro con ese hueso! –respondió el ventero–. ¡Como si yo no supiese cuántas son cinco y adónde me aprieta el zapato! No piense vuestra merced darme papilla, porque por Dios que no soy nada blanco. ¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta, y tantas batallas y tantos encantamentos que quitan el juicio! (I.32, 373)

A estas palabras de Juan Palomeque añade el cura su réplica: "Se consiente imprimir y que haya tales libros, creyendo, como es verdad, que no ha de haber alguno tan ignorante que tenga por *historia verdadera* ninguna destos libros".

La negación de la veracidad histórica de los relatos caballerescos se repite en boca del canónigo que polemiza sobre la comedia y la novela;

> Ni es razón que un hombre como vuestra merced, tan honrado y de tan buenas partes, y dotado de tan buen entendimiento, se dé a entender que son verdaderas tantas y tan estrañas locuras como las que están escritas en los disparatados libros de caballerías (I.49, 568).

Y también, en la segunda parte, por boca del Caballero del Verde Gabán ("¿Hay quien dude que no son falsas las tales historias?", II.16, 754) o de la sobrina del caballero manchego:

> ¡Ah, señor mío! –dijo a esta sazón la sobrina-; advierta vuestra merced que todo eso que dice de los caballeros andantes es fábula y mentira, y sus historias, ya que no las quemasen, merecían que a cada una se le echase un sambenito, o alguna señal en que fuese conocida por infame y por gastadora de las buenas costumbres. (II.6, 673)

5.3. Calificaciones de la historia de don Quijote

5.3.1. A partir del hallazgo del manuscrito de Cide Hamete Benengeli las cosas se complican más. Las afirmaciones explícitas de la falsedad de las historias caballerescas corresponden, como se ve en las últimas citas, a los personajes. El narrador, en cambio, adopta una actitud distinta.

En boca del narrador, *historia* tiene un sentido deliberadamente ambiguo. Cuando menciona al "autor" o al "traductor de esta historia", el narrador se refiere irónicamente al carácter cronístico. No debe olvidarse que el manuscrito que descubre en I.9 es obra de un "historiador" y se titula "Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo". Pero al calificarla, el narrador-editor parece perder de vista a veces el carácter invariablemente irónico que está presente en las referencias al "autor" o al traductor.

El narrador califica la *historia* con notable variedad de adjetivos: "curiosa"[58] (I.8, 104), "apacible" (I.8, 104), "sabrosa" (I.9, 105), "gallarda" (I.9, 106), "agradable" (I.9, 107; I.43, 500 y II.8, 686), "peregrina" (I.2, 47; I.47, 547 y II. 63, 1155), "nueva y jamás vista" (I.52, 591), "puntual" (II.1. 625), "heroica" (II.12, 721), "famosa" (II.26, 855), "memorable" (en los títulos de los capítulos II.39 y II.40); "gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada" la llama en I.22., 235. A estos deben añadirse los dos que más

[58] "CURIOSO, el que trata alguna cosa con particular cuidado y diligencia" (Covarrubias).

veces aparecen junto a *historia*: "grande" y "verdadera". Si se excluyen estos últimos, que merecen consideración aparte, algunos adjetivos pueden aplicarse tanto al sentido genérico como al específico de *historia*. Ese es el caso de *curiosa, sabrosa, gallarda* y *agradable*, que significan cualidades de la narración, sea histórica o de ficción ("… el trabajo y diligencia que puse en buscar el fin desta agradable historia"); *peregrina, heroica* y *puntual* se refieren al contenido narrado, los dos primeros, al protagonista y el tercero, a los detalles impertinentes que tanto enojaban a don Quijote, pero tampoco estos adjetivos permiten discernir el sentido, genérico o específico, sustantivo, como tampoco lo desambiguan *famosa* y *memorable*, relacionados con la imaginada recepción, ni *nueva y jamás vista*, que se refieren a la creación. En todo caso, resuena, más o menos perceptible, el sentido de 'crónica' o 'relación biográfica' y en la grandilocuencia de algunos de estos adjetivos (*famosa, memorable, nueva y jamás vista*) subyace un sentido irónico.

5.3.2. El adjetivo "grande" es uno de los preferidos por el narrador-editor para calificar la *historia*. Comparte con algunos adjetivos mencionados en el párrafo anterior el carácter grandilocuente, que deja ver más claramente los matices irónicos, humorísticos o satíricos. En efecto, alude a *esta grande historia* a modo de señal que pone sobre aviso de las advertencias que hace Cide Hamete sobre la verosimilitud de lo que sigue, como sucede al inicio del encantamiento de Dulcinea y del descenso a la cueva de Montesinos, o al desvelar la identidad de maese Pedro:

> Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído, porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse, y aun pasaron dos tiros de ballesta más allá de las mayores. (II.10, 700)
>
> Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: "Juro como católico cristiano…" (II.27, 855)

Las cartas de Teresa Panza a la Duquesa y a Sancho –que se reproducen en II.52– se anuncian al final del capítulo II.50[59] y también las inmisericordes burlas de los duques entran en la cuenta de *esta grande historia*, desde el comienzo[60] hasta el final[61], rematado

[59] "El bachiller se ofreció de escribir las cartas a Teresa de la respuesta, pero ella no quiso que el bachiller se metiese en sus cosas, que le tenía por algo burlón; y así, dio un bollo y dos huevos a un monacillo que sabía escribir, el cual le escribió dos cartas, una para su marido y otra para la duquesa, notadas de su mismo caletre, que no son las peores que en esta grande historia se ponen, como se verá adelante" (II.50, 1044).

[60] "Entre los dos dieron traza y orden de hacer una burla a don Quijote que fuese famosa y viniese bien con el estilo caballeresco, en el cual le hicieron muchas, tan propias y discretas, que son las mejores aventuras que en esta grande historia se contienen" (II.33, 912).

[61] "En este tiempo quiso escribir y dar cuenta Cide Hamete, autor desta grande historia, qué les movió a los duques a levantar el edificio de la máquina referida" (II.70, 1191).

con un ceñudo comentario sobre estos personajes[62]. También se incluye el adjetivo en los títulos de cuatro capítulos –uno en la primera parte y tres en la segunda–, con resonancias irónicas evidentes en todos ellos:

> De cómo salieron con su intención el cura y el barbero, con otras cosas dignas de que se cuenten en esta grande historia (I.27)
>
> Donde se cuentan mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia (II.24)
>
> Del más raro y más nuevo suceso que en todo el discurso desta grande historia avino a don Quijote (II.69)
>
> De los agüeros que tuvo don Quijote al entrar de su aldea, con otros sucesos que adornan y acreditan esta grande historia (II.73)

Desde las convenciones literarias vigentes en época cervantina, nadie en su sano juicio calificaría como "grande" la *historia* de don Quijote sin caer en flagrante jactancia, a no ser que el adjetivo indicara el crecido tamaño de la narración en lugar de aludir a su "grandeza", a su carácter heroico, como diría Covarrubias.

5.3.3. El adjetivo "verdadera" califica a *historia* en varias ocasiones en que el narrador se refiere al "autor" (o "autores") de ella. En el capítulo inicial el "primer autor" especula sobre el nombre del protagonista mencionando a los supuestos historiadores que le han precedido ("los autores desta tan verdadera historia", I.1, 43) y, más tarde, la palabra del narrador se refiere a Cide Hamete Benengeli en parecidos términos:

> El autor desta verdadera historia. (II.12, 721 y II.17, 765)
>
> Cide Hamete, puntualísimo escudriñador de los átomos desta verdadera historia. (II.50, 1035)

También se encuentra "verdadero" en el título de dos capítulos:

> De lo que le aconteció al famoso don Quijote en Sierra Morena, que fue una de las más raras aventuras que en esta verdadera historia se cuentan (I.23)
>
> Donde se cuenta la industria que Sancho tuvo para encantar a la señora Dulcinea, y de otros sucesos tan ridículos como verdaderos. (II.10)

En estos dos casos, el adjetivo se utiliza para certificar la veracidad de unos hechos cuya formulación resalta su inverosimilitud ("una de las más raras aventuras", "sucesos

[62] "Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos" (II.70, 1193).

ridículos"). En contextos parecidos se encuentra en otras dos ocasiones en que se alude a la condición de Rocinante:

> Apretó los muslos a Rocinante, porque espuelas no las tenía, y, a todo galope, porque carrera tirada no se lee en toda esta verdadera historia que jamás la diese Rocinante, se fue a encontrar con los diciplinantes. (II.52, 585)
>
> … cuya amistad dél [el asno de Sancho] y de Rocinante fue tan única y tan trabada, que hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della; mas que, por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella, puesto que algunas veces se descuida deste su prosupuesto. (II.12, 721)

El caso de esta última cita se relaciona también con la inclusión de digresiones y detalles que se apartan del centro de la narración. Este procedimiento motiva la mención "verdadera historia" en otras ocasiones similares, ya sea ponderando su inclusión:

> … por haber tenido tan honrosa determinación como fue el querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería, gozamos ahora, en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della, que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia; la cual, prosiguiendo su rastrillado, torcido y aspado hilo, cuenta que, así como el cura comenzó a prevenirse para consolar a Cardenio, lo impidió una voz que llegó a sus oídos. (I.28, 317)

O anunciando su supresión:

> Y, habiéndose ofrecido don Antonio de hacer lo que más le mandase, se despidió dél; y, hecho liar sus armas sobre un macho, luego al mismo punto, sobre el caballo con que entró en la batalla, se salió de la ciudad aquel mismo día y se volvió a su patria, sin sucederle cosa que obligue a contarla en esta verdadera historia. (II.65, 1163)

A diferencia de lo que ocurre en el caso de los adjetivos hasta ahora examinados, el uso de "verdadera" con *historia* solamente se aplica al sentido específico, historiográfico, de este sustantivo e invariablemente lo hace con sentido irónico. No se olvide que el editor –que dice seguir escrupulosamente el relato del cronista Benengeli– manifiesta sus dudas sobre la veracidad de los hechos. Ya en el capítulo I.9, al igual que al comienzo de la segunda parte (II.3), muestra sus recelos basándose en el origen arábigo del historiador:

> Si a esta [historia] se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser

> mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. (I.9, 110)

Ya se ha visto cómo ironiza sobre el hacer del historiador Cide Hamete: lo califica con elogiosos adjetivos al mismo tiempo que siembra la sospecha sobre su veracidad y cuestiona la inclusión de detalles improcedentes. Ante el conjunto panorámico de los comentarios del editor sobre la labor del cronista, calificar de "verdadera" –y también de "grande"– su historia no deja de ser un contrasentido manifiesto cuyo sentido implícito no puede ser otro que el irónico. Menudean en la obra consideraciones generales sobre la relación entre historia y verdad[63], incluso en el discurso de Cide Hamete, pero la aplicación práctica del cronista es contraria a esas afirmaciones. Como dice Close, el extremadamente puntilloso Cide Hamete olvida con frecuencia el tipo de información que se requiere en el quehacer historiográfico hasta convertirse en *leitmotiv* del texto cervantino[64]. En las proximidades de estos pasajes el editor repite la expresión *verdadera historia*, cuya ambivalencia descalifica la ingenua concepción de la veracidad histórica que manifiesta el cronista. Efectivamente, cuando el editor adjetiva la historia como "verdadera" no alude a otra verdad que a la de la minucia, atenta al detalle descontextualizado pero insensible al significado esencial de los hechos.

5.3.4. De la consideración del conjunto de las calificaciones de *historia* surge un tratamiento irónico cuyo centro es la construcción del relato. ¿Puede considerarse verdadera una historia que abunda en detalles impertinentes[65]? ¿Puede la voz del narrador-editor –que controla todas las voces interpuestas– ser veraz cuando da a entender que la historia que transmite es falsa o inútil? Evidentemente, no. Se contravendría en este caso la primera de las máximas del principio de cooperación: la veracidad. Pero la cuestión que plantean los comentarios del narrador es distinta; su función no es propiamente la de representar los hechos. Su palabra comenta y cuestiona cómo se representan. Su voz se sitúa por encima de la voz del "primer autor", de la de Cide Hamete y de la del traductor,

[63] Muestras suficientes hay, por ejemplo, en el diálogo en que Sansón Carrasco da a conocer a don Quijote y a Sancho el contenido de lo publicado en la primera parte (II.3), en los preliminares de la plática entre Sancho y Teresa (II.5) o del encantamiento de Dulcinea (II.10), y en la descripción de la casa de Caballero del Verde Gabán (II.18).

[64] Anthony Close, "Cervantes's Aesthetics of Comic Fiction and his Concept of *la verdad de la historia*", *Modern Language Review*, 89.1 (1994), págs. 88-106, págs. 98-99.

[65] La cuestión se traslada con frecuencia al diálogo entre los personajes. En II.3 don Quijote y Sansón Carrasco abordan el asunto y, más adelante, después de regresar de la cueva de Montesinos, don Quijote insiste:

> En todo decían verdad, sino en la daga, porque no fue daga, ni pequeña, sino un puñal buido, más agudo que una lezna.
>
> –Debía de ser –dijo a este punto Sancho– el tal puñal de Ramón de Hoces, el sevillano.
>
> –No sé –prosiguió don Quijote–, pero no sería dese puñalero, porque Ramón de Hoces fue ayer, y lo de Roncesvalles, donde aconteció esta desgracia, ha muchos años; y esta averiguación no es de importancia, ni turba ni altera la verdad y contesto de la historia (II.23, 820).

que se incluyen en su discurso como voces citadas. Las conjeturas y apreciaciones del narrador no nos conducen a un mejor conocimiento de los hechos protagonizados por los personajes, sino a conocer cómo esos hechos nutren un producto verbal: el relato. Y en este sentido *Don Quijote* es tanto la historia de un personaje como la historia de un texto. Cervantes se sirve del editor para contraponer el objeto de la historia a la perspectiva desde la que se reproduce. Los "autores" insisten en una cándida fidelidad a los hechos, mientras que el editor evalúa el acto de representarlos mediante el lenguaje y evidencia cómo la perspectiva termina apoderándose del objeto.

Aunque no es el único recurso paródico, la figura del editor es la base sobre la que Cervantes construye la parodia de la novela caballeresca en *Don Quijote*. El editor es quien da el formato de historia caballeresca a la crónica de Cide Hamete, mediante el consabido recurso del manuscrito casualmente encontrado y de los versos finales de la primera parte, no menos convencional y chuscamente hallados en una caja de plomo, que se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba:

> en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mesmo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres. (I.52, 591)

Otros elementos paródicos se encuentran en la obra (la figura del caballero, algunas descripciones, numerosas referencias diseminadas por todo el texto, etc.) Estos forman parte del mundo reproducido por el cronista y no parodian propiamente el relato, sino la inoperancia de unas categorías y unos valores caducos. Es el editor el que convierte el conjunto en el *contrafactum* de una narración caballeresca y es a él a quien hay que atribuir la sátira de este género de narraciones desde el prólogo de la primera parte hasta el capítulo final de la segunda.

A pesar de que la crítica ha querido ver en distintos pasajes de la obra una contraposición entre la verdad del historiador y la verdad del poeta, el meollo de lo que Cervantes discute por boca de sus personajes no es si historia y ficción se sirven de un mismo tipo de *verdad*. La tradición aristotélica había dejado claro que no es así. La verdadera cuestión satirizada por nuestro autor es la cándida lectura que las historias caballerescas son susceptibles de recibir, tanto en lo que tienen de impostura histórica (encarnada, sobre todo, en la crónica de Benengeli) como en lo que tienen de impostura poética (encarnada en los irónicos comentarios del editor).

5.4. Veracidad y autenticidad

La ambigüedad de la historia de don Quijote no radica solamente en la distinción de matices específicos o genéricos que puedan llevar a la confusión. En *Don Quijote* no hay

dos *historias* (la pseudohistórica y la poética) sino una sola, constituida por la confrontación entre la materialidad de los hechos y la perspectiva desde la que se reproducen. La lectura de la obra en clave irónica nos dice que es más fuerte el sentido irónico que le presta la suspicaz visión del editor que el ingenuo y simplista concepto de verdad que se muestra en la narración de Cide Hamete.

Tal es la interpretación de Spitzer, asumida en sus líneas generales por el cervantismo norteamericano y por González Maestro. Un trabajo de Bruce W. Wardropper, por ejemplo, afirma que Cervantes borra la distinción "entre lo actual y lo potencial, lo real y lo imaginario, lo histórico y lo ficticio, lo verdadero y lo falso"[66]. Cree Wardropper que la ironía de Cervantes está dirigida contra "el dogmatismo tridentino", empeñado en negar una verdad relacionada con el mundo humano. "La verdad, lejos de ser sencilla, es compleja –escribe– y en último extremo inalcanzable en toda su complejidad. Es imposible abarcar la verdad en su totalidad; se pueden alcanzar solamente diversos aspectos de una verdad parcial. Esta es la gran lección de la historiografía, si no de la historia misma". Parecida es la postura de J. G. Maestro, para quien la polifonía de *Don Quijote* es reflejo de una realidad inestable y perturbadora[67].

El punto débil de esta postura crítica radica en pensar que Cervantes no concibe otra idea de verdad que la de los ficticios autores de la crónica de don Quijote: una verdad empírica y constatable que no se extiende más allá de lo que puede ser registrado por un testigo. Cervantes –al parecer de Close– no presupone solamente que los acontecimientos hayan de ser testificados, sino también que el testigo sea la persona apropiada para relatarlos por su interés vital en ellos[68]. Pero esto, en el fondo, no deja de constituir una perspectiva más, pues sitúa el papel del observador por encima de lo observado. Cervantes se complace en presentar ese choque con humor en la disputa sobre el yelmo de Mambrino en la venta de Juan Palomeque (I.45) o en *El retablo de las maravillas*, pero se puede dudar que asienta complacido a esos juegos que tienen como fin establecer una verdad interesada, una verdad que se fundamenta en el prejuicio compartido.

En el texto cervantino la identificación de la verdad con las menudencias de la historia es un recurso más de la novela y apunta en una dirección distinta. Es, en primer lugar, un concepto demasiado simple destinado a ser el centro del cuestionamiento irónico del editor. Una idea de *verdad* tan a ras de suelo no parece estar en sintonía con el pensamiento

[66] Bruce W. Wardropper, "*Don Quijote*: ¿Ficción o historia?", en G. Haley (ed.), *El* Quijote *de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1980, págs. 237-252, pág. 244 y 252.

[67] "Las figuras humanas y sus acciones se reflejan en la visión de los personajes, como si se tratara de un espejo en que se reflejase la realidad. Parece indudable, pues, que la disposición discreta y polifónica del sistema narrativo del Quijote obedece a esta exigencia, prototípicamente barroca, de conferir solidez a conjuntos orgánicos claramente contradictorios e inestables, pese a que la visión de unidad que trata de proyectar el hombre sobre su realidad exterior resulta una y otra vez defraudada y discutida" (Jesús G. Maestro, "El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli", *Cervantes*, 15.1, 1995, págs. 111-141, pág. 141).

[68] Antohny Close, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, New York, Oxford University Press, 2000, pág. 177.

de un escritor que plantea tan aquilatados matices como el de la venta o la retorcida astucia de Chirinos y Chanfalla. En segundo lugar –y en esto seguimos a Close– la reiterada insistencia en "la verdadera historia" indica que Cervantes es consciente de la posibilidad de un nuevo género que no es historia pero que *es como* la historia: no persigue la verdad histórica, sino la verdad poética, y esta debe justificarse para evitar el efecto distorsionador de la "mentira" imaginada. Esa verdad poética se sustenta –creo– no sobre la veracidad de lo sensorialmente comprobable, sino sobre la autenticidad.

La *historia* única de *Don Quijote* no es una historia veraz, sino una historia auténtica. En este sentido ha de entenderse el adjetivo "verdadera", tantas veces aplicado al nombre *historia*. *Auténtico* es, según Covarrubias, "lo que está autorizado y aprobado por verdadero y legal". Autenticidad no es verdad convenida sin más, es verdad que implica autoridad y aprobación en el sentido, una vez más de Covarrubias: "Aprobar, tener alguna cosa por buena y suficiente". La fuente de la verdad cervantina no es el ridículo detalle minucioso, sino la autenticidad del protagonista; tampoco es un relato o un convenio interesado, sino una actitud del sujeto comprometida con la fidelidad que ese sujeto se debe a sí mismo. La autenticidad supone que en el sujeto se corresponden, por un lado, los sentimientos y los pensamientos, y, por otro, los actos. Y, tomada en este sentido, la expresión "esta verdadera historia" se acomoda de pleno a la historia de don Quijote, si cuestionablemente "verdadera" en sus detalles, indudablemente auténtica en su totalidad, tanto en lo que se refiere a sus hechos como a la narración de ellos.

5.5. Las hazañas de don Quijote

Esto exige preguntarse cuáles son los auténticos hechos de don Quijote y cuánto hay de explícito y de implícito en ellos. "Dentro de la ficción de Cervantes, las hazañas de Don Quijote ocurrieron realmente, históricamente", escribe Riley[69]. Y las hazañas de don Quijote incluyen su extravagante locura, sus alucinaciones, su sabio discernimiento en múltiples cuestiones (mostrado casi siempre a destiempo), sus ridículos infortunios (coronados con apaleamientos, escarnios y humillaciones de toda especie), sus castos sentimientos (ridiculizados por bromistas sin escrúpulos), su entrañable relación con Sancho y su muerte. Considerados en sí mismos e independientes de los otros, estos aspectos son "átomos desta verdadera historia", que dibujan la imagen de un mundo fragmentario, imprevisible y desconcertante: "Todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras" llega a decir el caballero, que, reconociendo su impotencia para domeñarlo añade: "Yo no puedo más" (II.29, 874). Todo esto está explícitamente desarrollado en la crónica. Pero ¿hasta aquí llegan las hazañas del caballero?, ¿no forman parte de los hechos otros aspectos no por implícitos menos presentes en la historia del cronista?

A esta pregunta no cabe más respuesta razonable que una rotunda afirmación. Lo implícito tiene tanta o mayor relevancia que lo explícito. Y en el dominio de lo implícito

[69] Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966, pág. 273.

se sitúan la actitud, la voluntad y el compromiso moral del personaje que da título a la novela cervantina. La inquebrantable actitud de don Quijote está también en los hechos de la crónica de Cide Hamete, y su propósito de transformar el caos que observa a su alrededor ajustándolo a las exigencias del modelo desde el que conceptualiza la totalidad del mundo, incluido el hombre en él, y también el alcance ilimitado de su compromiso en este empeño de transformación. Las actitudes no son, en rigor, hechos; pertenecen al mundo interior del personaje, pero se manifiestan en los actos y los explican. La ingenua idea de *verdad* que alienta en Cide Hamete omite cualquier explicación de los hechos en relación con las actitudes, pero la narración las revela inequívocamente. Y sobre las actitudes se moldea en la novela un carácter firme que la atraviesa de principio a fin. Sobre la construcción de ese carácter está cimentada la unidad de la obra más que en los multiformes episodios que se suceden a lo largo de ella. La verdadera historia de don Quijote es precisamente el proceso por el que el caballero manchego llega a construirse a sí mismo como lo que es. Si se prescindiese de esto, los hechos quedarían reducidos a una sucesión puramente anecdótica.

Las hazañas de don Quijote incluyen la actitud tan legítimamente, por lo menos, como los hechos[70]. Los hechos de don Quijote se saldan invariablemente con grotescos fracasos; su actitud, por el contrario, se engrandece con cada descalabro. Si los hechos se juzgan desde el criterio racional de lo verdadero o lo falso, la actitud nos lleva derechamente al ámbito de lo auténtico, en el que no es válida la distinción entre verdad y falsedad: lo auténtico es siempre verdadero y si no fuera así no podría considerarse auténtico. Los hechos son comprobables y, una vez acabados, quedan ahí, clausurados e inmodificables en su realización pasada; la autenticidad es un proceso de construcción continua: nunca está cerrada y acabada (si no es por la muerte) y, al contrario que los hechos, puede desvanecerse: basta para ello una duda, una omisión, una traición a uno mismo. La autenticidad es una conquista, la conquista de uno mismo, siempre abierta hacia el futuro y siempre amenazada. Esa conquista de la autenticidad es la gran hazaña de don Quijote y la gran hazaña del sujeto moderno. Y pertenece de pleno derecho a la historia del caballero.

Así pues, a nuestro parecer, la totalidad de los ingredientes de *esta verdadera historia* no se circunscribe a lo explícito, sino que de ella forman parte otros que están implícitamente –pero no por ello de manera menos clara– presentes, operando en la sombra, condicionando el desarrollo de lo explícito. En el cuadro que sigue quedan recogidos:

[70] Desde los tiempos románticos se ha insistido en contraponer los unos a las otras y no faltan quienes ven en esto un sentido añadido a la novela cervantina. Quizá pueda reprocharse a la interpretación romántica algún exceso en la idealización de don Quijote, pero hechos y actitudes se plasman tan palpablemente en la obra que resulta difícil pensar que su contraste sea ajeno a la intención del autor.

EXPLÍCITO	IMPLÍCITO
Hechos	Actitud
Anecdóticos	Esencial
Veracidad	Autenticidad

Los elementos que van entretejiendo la *historia* caen tanto en el campo de lo explícito –identificable, en líneas generales, con la veracidad de los hechos– como en el de lo implícito –identificable con la autenticidad de la actitud del personaje–. Ya se ha señalado que los hechos, considerados en sí mismos, independientemente del sentido que les aporta la actitud, quedarían reducidos a una sucesión de anécdotas más o menos chistosas. Ahora se ha de añadir que la actitud en sí misma, al margen de los hechos, podría constituir materia apropiada, a lo sumo, para un sermón ascético y difícilmente cabría –químicamente pura– en los límites de una novela. Quiere esto decir que las dos caras de la historia son primordiales para que *Don Quijote* sea lo que es. Y es también primordial que los hechos aparezcan en primer plano y la actitud permanezca si no oculta al menos velada detrás de ellos.

5.6. Ironía y metaironía en Don Quijote

Si nos preguntamos ahora cuál es la auténtica narración de la historia de don Quijote, la respuesta a esta cuestión no puede menos que ser paralela a la que se ha dado a la pregunta sobre los hechos. La superposición de voces muestra varios relatos que se entrecruzan. Por un lado están la crónica iniciada por el "primer autor" y la de Cide Hamete, fuentes que permiten conocer los hechos del caballero. Por otro, los comentarios del morisco sobre la crónica que va traduciendo y los del editor, por no hablar de los académicos de la Argamasilla, de la irrupción de Avellaneda y de los comentarios de los personajes sobre la primera parte de la obra. La voz principal, a la que se subordinan las demás, es la del editor, subrayada en el texto por unas marcas que le son propias y no comparte con las demás:

1) Le está reservado un tema del hablar diferente: el hablar sobre las otras voces que suenan en la narración.
2) Emplea formas temporales diferentes: el presente de indicativo.
3) Utiliza deícticos cuya referencia es identificable en el curso del texto.

Con una corta cita se pueden ejemplificar todos estos rasgos: "Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo…" (II.27, 855). A ellos puede añadirse, el prólogo de la primera parte y la enunciación de los títulos de los capítulos. En realidad, el discurso de *Don Quijote* es el discurso del editor, en el que se citan, de muy diferentes maneras, las otras voces. La función de editor consiste, a fin de cuentas, en modalizar lo dicho por el resto de las voces, y no es escaso en mostrarlo con expresiones como "Dice Cide Hamete…, cuenta la historia…" y otras parecidas.

El editor hace suyo el discurso de los cronistas y del traductor, pero lejos de asumir en su integridad el mensaje de estas, se distancia de ellas mediante el recurso a la ironía: explícitamente las integra en su discurso, pero implícitamente las cuestiona. Es un lector que se sirve de las voces subordinadas como auténticos personajes de su propia narración, construida a base de retazos de las narraciones modalizadas y los comentarios –también herramientas de modalización– de las otras voces. Al igual que se integran en las hazañas del caballero, lo implícito y lo explícito están también integrados en la narración, donde la ironía cuestiona la explicitud.

Ahora bien, al estudiarlos en su lugar correspondiente se ha comprobado cómo los comentarios irónicos del editor se ciñen a los hechos transmitidos por los "autores", principalmente por Cide Hamete Benengeli, o a las particularidades del discurso de sus fuentes, es decir, se limita al contenido anecdótico, a los hechos explícitos. Una parte de los hechos queda fuera del alcance de su dardo irónico: lo implícito, la actitud. Hay, pues, una a modo de laguna en el sistema narrativo de *Don Quijote*, toda vez que hay también una parte del contenido del texto de la que ninguna voz se ocupa, al menos de manera directa. En el cuadro que figura a continuación se representa esta peculiaridad:

Sistema narrativo de *Don Quijote de la Mancha*

NARRADOR-EDITOR ↓

IMPLÍCITO	EXPLÍCITO
Ironía	Voces subordinadas
	Hechos
	Anecdóticos
	Veracidad

↔

? ↓

IMPLÍCITO
Actitud
Esencial
Autenticidad

La actitud de don Quijote fluye y va forjándose de modo continuado a lo largo de la obra como separada del entramado de voces que teje el texto. Como un sentido tácito que se sobrepone al expreso. La conquista de la autenticidad emana de la disposición unitaria de la novela, no de ninguna voz formalmente diferenciada en su enunciación. Es más, fluye en contraposición al juego de voces narrativas y conjuntamente con ellas conforma la narración total. Esa mano que se mueve en la sombra juega con la voz del editor como la voz del editor juega con sus voces subordinadas: asumiendo y, al mismo tiempo, cuestionando su discurso. La reiteración de la verdad de la historia, más insistente de lo que sería de esperar, es indicio de esta estructuración de significados. "Las continuas repeticiones de Cervantes sobre el tema de la verdad y la ficción llegan al borde de lo excéntrico", escribe Riley[71]. La repetición, aparentemente obstinada, de expresiones como *verdadera*

[71] Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966, pág. 280.

historia se vuelve aviso al lector, invitación a hallar el matiz que completa el sentido total de estas palabras y, por extensión, de la obra. "Las pretensiones de Cervantes al afirmar que su libro debía ser considerado como verdadero en sentido estricto están expuestas de tal manera –sigue diciendo Riley– que nadie puede darles crédito. Pero, al mismo tiempo, a través de ellas, está afirmando la verdad de su libro en el único sentido posible: el de la verdad poética. Las dos verdades no están confundidas: están unidas"[72].

Ya lo sospechaba Close al afirmar: "*Verdad* tiene un sentido literal para los personajes, en el mundo de la ficción, y un sentido metafórico para el lector"[73]. Pero lo que Close llama sentido metafórico obedece, en realidad, a la estructuración del decir irónico: se dice lo que se dice y, al tiempo, se cuestiona haciendo que transmita otra cosa. Queda, pues, campo para pensar en una ironía de segundo nivel. El lado oculto de esta nueva vuelta de tuerca irónica es la relevancia de lo auténtico, que se sobrepone al silencio, la ignorancia o la insensibilidad que muestra el editor hacia ese lado de la historia. Si en expresiones como *verdadera historia* se lee el adjetivo con el sentido de 'auténtica', la ironía del texto en su conjunto se repliega sobre sí, pero no para retrotraerse al sentido literal y hacerlo prevalecer sobre el irónico que le ha añadido el editor, sino más bien para hacer de ese sentido irónico el blanco de un nuevo matiz irónico que lo conduce hacia una posición mucho más matizada e inteligente. Sin temor a exagerar se puede hablar de auténtica *metaironía*, pues se ironiza sobre lo previamente ironizado:

Verdadera historia	**→ Historia falsa o impertinente**	**→ Historia auténtica**
SENTIDO LITERAL	→ IRÓNICO	→ METAIRÓNICO
Cide Hamete	Editor	?

Esta verdadera (=auténtica) *historia* de don Quijote es, entonces, expresión que cuestiona no solo la "verdadera historia" cronística –cuestionada ya por los comentarios irónicos del editor–, sino también la propia mirada irónica de este.

La ironía del narrador-editor pone en solfa la pertinencia de los detalles y el modo de hacer del cronista, algo demasiado evidente para que Cervantes pretenda dirigir hacia ahí la mirada del lector. A la luz de la ironía, el don Quijote ridículo de la supuesta crónica de Cide Hamete, que ha dado pie a una interpretación carnavalesca muy en boga en los últimos años, cobra otra dimensión, la dimensión de la parodia perspectivista, y esta, a su vez, la de un sentido metairónico que eleva al héroe por encima de la humillación a que le somete incluso el juego de voces narrativas para sacar a flote la verdad de su propio ser. El juego irónico del editor degrada el objeto sobre el que ironiza; el sentido metairónico lo ennoblece. Por eso los fracasos del personaje, los incontables palos que

[72] Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966, págs. 272-273.

[73] Anthony Close, "Cervantes's Aesthetics of Comic Fiction and his Concept of *la verdad de la historia*", *Modern Language Review*, 89.1 (1994), págs. 88-106, pág. 96.

recibe, su inocente credulidad y los escarnios de que es víctima constituyen hazañas "tan auténticas y verdaderas, que torno a decir que el que las negase carecería de toda razón y buen discurso" (I.49, 567). Tenía mucha razón Julio Cejador cuando hiperbólicamente decía: "Apenas hay frase en el *Quijote* que no tenga doble sentido y segunda intención, cuando no la tiene tercera"[74].

[74] Julio Cejador, *La lengua de Cervantes. Gramática y diccionario de la lengua castellana en El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés, 1905, I, pág. 538.

8. La parodia literaria

La visión irónica de Cervantes en *Don Quijote* no se limita a lo que atañe a la transmisión de la historia; también lo llena todo –de un modo u otro– en la historia que transmite: personajes, situaciones y detalles sin cuento que, si no se leen atentamente pueden pasar inadvertidos. Todo lo que sigue, en este capítulo y en los siguientes, se relaciona con la ironía, auténtico eje organizador de la novela entera. Pero no todo es irónico y aun mucho de lo que lo parece tampoco lo es propiamente. No lo es la parodia, por ejemplo, aunque es innegable que hay en ella un componente irónico muy notorio. A estudiar la parodia en *Don Quijote* se dedican este capítulo y el siguiente; aquí se expondrán las líneas generales de la parodia cervantina y en el capítulo próximo, sus límites. No se olvide que la interpretación de *Don Quijote* como parodia de la narrativa caballeresca fue la interpretación más común en los dos siglos que siguieron a la publicación de la obra. Este capítulo aborda el examen de esos elementos más inequívocamente paródicos, que no se limitan únicamente a lo relacionado con la caballería.

1. Parodia del lenguaje caballeresco

1.1. El autor de la historia

Desde el capítulo inicial don Quijote, a la vez que se imagina caballero andante, se imagina también protagonista de un relato caballeresco. Frecuentemente menciona al sabio cronista autor de su historia:

> ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia, ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras! (I.2, 47)
>
> … El sabio, a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas, le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo, como lo tomaban todos los caballeros pasados […] Y así, digo que el sabio ya dicho te habrá puesto en la lengua y en el pensamiento ahora que me llamases el Caballero de la Triste Figura. (I.19, 205)

> Podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela y decendencia, que me hallase quinto o sesto nieto de rey. (I.21, 232)

En la primera parte de la obra noveliza su propia vida; se trata de una auténtica autorrepresentación dentro de la representación ideada por Cervantes. Don Quijote fantasea con un autor demiúrgico, un encantador al que no se le oculta faceta alguna de la historia, por escondida que parezca. Él –cree el caballero– insufla en Sancho la idea de un nuevo nombre o podrá revelar su ignota alcurnia. La misión del imaginario autor es, al igual que la del narrador de la novela caballeresca, la glorificación del caballero por medio de la revelación de la verdad. Y en este sentido, don Quijote no se siente menos hechura de su pluma que un ser autónomo; con otras palabras: el caballero obra de acuerdo con lo que esperaría encontrar en la narración de su historia tanto o más que inspirado por su propia voluntad. Riley ha llamado la atención sobre el hecho de que don Quijote actúa movido por el impulso de imitar el ejemplo de los héroes y también por el deseo de imitación artística[1], lo que quiere decir que su hacer se ajusta a una especie de guión preestablecido por el autor de su historia. En cierto modo, la historia de la primera salida de don Quijote es la historia de una narración que relata cómo llega a crearse a sí misma; y la ilusión continúa después con la irrupción de Cide Hamete y el traductor. De ahí que en el texto aparezcan constantes referencias a ese guión caballeresco que se desprende de las lecturas del personaje:

> Pudiendo más su locura que otra razón alguna, propuso de hacerse armar caballero del primero que topase, a imitación de otros muchos que así lo hicieron, según él había leído en los libros que tal le tenían. (I.2, 46)
>
> Preguntole [el ventero] si traía dineros; respondió don Quijote que no traía blanca, porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno los hubiese traído. (I.3)
>
> Por imitar en todo cuanto a él le parecía posible los pasos que había leído en sus libros… (I.4, 68)
>
> No se dejó de reír don Quijote de la simplicidad de su escudero; y así, le declaró que podía muy bien quejarse, como y cuando quisiese, sin gana o con ella; que hasta entonces no había leído cosa en contrario en la orden de caballería. (I.8, 97)
>
> Toda aquella noche no durmió don Quijote, pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros. (I.8, 98)
>
> En cuantos libros de caballerías he leído, que son infinitos, jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo. (I.20, 221)

[1] Edward C. Riley, "Don Quixote and the imitation of models", *Bulletin of Hispanic Studies*, 31.1 (1954), págs. 3-16.

> Jamás he leído, ni visto, ni oído, que a los caballeros encantados los lleven desta manera. (I.47, 539)
>
> Aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mesmo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos. (II.31, 880)

De modo especial en los primeros capítulos de la obra, don Quijote se imagina personaje literario más que auténtico caballero andante. Y cuando, en la segunda parte, Sansón Carrasco le informa de la publicación de su historia, ve confirmada su primigenia fantasía. A partir de este momento las cosas son muy distintas. La fantasía se le ha convertido en un hecho palpable[2] y don Quijote apenas recurrirá a modelos previos, pues en cierto modo, ya se sabe parte de ese mundo ejemplar que imaginaba[3]. Por otro lado, cumplida la aspiración de ver estampada su historia, el caballero se referirá a ella y a su autor en tanto en cuanto representación; el centro de sus preocupaciones no es ya el merecer el antes deseado protagonismo, sino la veracidad de la narración, y así, se permite comentar y juzgar la labor del sabio escritor:

> Yo te aseguro, Sancho, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia; que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir. (II.2, 645)
>
> Ahora digo que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que, a tiento y sin algún discurso, se puso a escribirla, salga lo que saliere. (II.3, 652)

Más adelante, don Quijote se indigna cuando conoce la publicación de la segunda parte, apócrifa, de su historia. Dos personajes, don Jerónimo y don Juan, le ponen en las manos un ejemplar de ella, don Quijote hojea el libro y descalifica a su autor por malintencionado, mentiroso e ignorante:

> En esto poco que he visto he hallado tres cosas en este autor dignas de reprehensión. La primera es algunas palabras que he leído en el prólogo; la otra, que el lenguaje es aragonés, porque tal vez escribe sin artículos, y la tercera, que más le confirma por ignorante,

[2] Ante el Caballero del Verde Gabán, don Quijote alude a la publicación de su historia: "Ha muchos días que, tropezando aquí, cayendo allí, despeñándome acá y levantándome acullá, he cumplido gran parte de mi deseo, socorriendo viudas, amparando doncellas y favoreciendo casadas, huérfanos y pupilos, propio y natural oficio de caballeros andantes; y así, por mis valerosas, muchas y cristianas hazañas he merecido andar ya en estampa en casi todas o las más naciones del mundo. Treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia" (II.16, 752-753).

[3] Con todo, todavía recurre ocasionalmente al modelo de sus lecturas: "Yo he leído todas o las más de sus historias, y no me acuerdo haber leído que ningún caballero andante haya señalado conocido salario a su escudero. Sólo sé que todos servían a merced, y que, cuando menos se lo pensaban, si a sus señores les había corrido bien la suerte, se hallaban premiados con una ínsula, o con otra cosa equivalente, y, por lo menos, quedaban con título y señoría" (II.7, 681).

> es que yerra y se desvía de la verdad en lo más principal de la historia; porque aquí dice que la mujer de Sancho Panza mi escudero se llama Mari Gutiérrez, y no llama tal, sino Teresa Panza; y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podrá temer que yerra en todas las demás de la historia. (II.59, 1112)

El caballero manchego rechaza con desprecio el libro:

> Aunque don Juan quisiera que don Quijote leyera más del libro, por ver lo que discantaba, no lo pudieron acabar con él, diciendo que él lo daba por leído y lo confirmaba por todo necio, y que no quería, si acaso llegase a noticia de su autor que le había tenido en sus manos, se alegrase con pensar que le había leído; pues de las cosas obscenas y torpes, los pensamientos se han de apartar, cuanto más los ojos. (II.59, 1114)

Y en la imprenta de Barcelona vuelve a topar con este mismo libro y a reiterar su desprecio:

> Vio que asimesmo estaban corrigiendo otro libro; y, preguntando su título, le respondieron que se llamaba la Segunda parte del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, compuesta por un tal vecino de Tordesillas.
> –Ya yo tengo noticia deste libro –dijo don Quijote–, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos, por impertinente; pero su San Martín se le llegará, como a cada puerco, que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas. (II.62, 1145)

Cuando su historia se ha objetivado en un volumen impreso surge el problema de la relación entre el hombre y su historia. En los primeros capítulos don Quijote imaginaba una estricta correspondencia entre la palabra del autor y su historia. Su desvelo era entonces acometer tales hechos que fuesen dignos de la palabra que habría de reproducirlos; ahora lo es que la palabra esté a la altura de los hechos. En la primera parte don Quijote trataba de identificarse con el ideal de la caballería; ahora, después de que Sansón Carrasco le diera noticia de su historia, el caballero desemboca en la plena conciencia de su autonomía personal: ya no trata de ser *como* los caballeros andantes, sino de ser él mismo y eso le conduce a plantearse el problema de las limitaciones de la palabra para evidenciar la autenticidad.

1.2. La prosa caballeresca

El afán de imitación artística que ve Riley en la obra se extiende también a la forma. La autoridad de los libros caballerescos cala tan hondo en don Quijote que no solamente se imagina personaje novelesco, sino que imagina también la forma de su historia escrita;

incluso en el capítulo 21 de la primera parte le relata a Sancho, de modo sumario, el posible curso de su suerte siguiendo los moldes aprendidos en sus lecturas. También el autor se sirve de las formas verbales propias de la caballería para exponer el relato; el uso de algunos epítetos estereotipados, los frecuentes apóstrofes y las descripciones del amanecer se utilizan en *Don Quijote* en los términos formales en que aparecen en la novela de caballerías. Sin embargo, Cervantes no se limita a imitar, sin más, un modelo previo, sino que se sirve de él para poner en evidencia también la vacuidad de sus formas.

1.2.1. El tratamiento paródico se encuentra en el uso de algunos adjetivos antepuestos al sustantivo que, para el lector de la época, serían fácilmente reconocibles como remedos cuasi formularios de la prosa de las novelas de caballerías. En la descripción del amanecer y en el discurso de la Edad de Oro (I.11) se encuentran abundantes ejemplos de este uso; pero en otros casos es muy probable que este uso llegara a percibirse casi como una frase hecha por los coetáneos del autor, matiz que el tiempo ha ido desgastando hasta borrarlo. Este es el caso de la expresión *las cortadoras espadas*.

En la continuación del episodio del vizcaíno alude a "*las cortadoras espadas* de los dos valerosos y enojados combatientes" (I.9, 110). No puede decirse que sea en sí mismo un arcaísmo ni una combinación demasiado rebuscada; lo que aquí está pasado de moda es el epíteto, antepuesto y trivial, que imita el estilo caballeresco. Parece que Cervantes haya tenido en cuenta el texto de Ortúñez de Calahorra, que emplea varias veces esta expresión:

> Y sacadas sus *finas y cortadoras espadas*…
> Aunque los dulces filos de las *cortadoras espadas* las duras y encantadas armas no pudieron cortar…
> Desde aquí te torno a dezir que sus *finas y cortadoras espadas* serán tan crueles para los tuyos que los pequeños arroyos de Grecia, con la sangre dellos, serán bueltos en grandes y caudalosos ríos. (Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros*, 1555)

Este uso venía ya de antiguo en las obras representativas del género: en *Belianís de Grecia* (1547) se lee "*tajantes y cortadoras espadas*", "*cortadoras y afiladas espadas*", y "*muy tajantes y cortadoras espadas*"; y en *Baldo* (1542), "*cortadoras espadas*". Cervantes utiliza la fórmula estereotipada, pero no la asume como propia, sino que lo hace para distanciarse de ella, tal como hace con el estilo caballeresco en general.

1.2.2. A la retórica caballeresca debe el texto de *Don Quijote* numerosas exclamaciones y apóstrofes. Se acumulan cuando don Quijote halla lugar en el que imitar la penitencia de Amadís; el caballero, excitado por su ocurrencia, se deja llevar una vez más por la grandilocuencia de sus lecturas:

> Este sitio escogió el Caballero de la Triste Figura para hacer su penitencia; y así, en viéndole, comenzó a decir en voz alta, como si estuviera sin juicio:
> –Éste es el lugar, ¡oh cielos!, que diputo y escojo para llorar la desventura en que vosotros mesmos me habéis puesto. Éste es el sitio donde el humor de mis ojos acrecentará las aguas deste pequeño arroyo, y mis continos y profundos sospiros moverán a la contina las hojas destos montaraces árboles, en testimonio y señal de la pena que mi asendereado corazón padece. ¡Oh vosotros, quienquiera que seáis, rústicos dioses que en este inhabitable lugar tenéis vuestra morada, oíd las quejas deste desdichado amante, a quien una luenga ausencia y unos imaginados celos han traído a lamentarse entre estas asperezas, y a quejarse de la dura condición de aquella ingrata y bella, término y fin de toda humana hermosura! ¡Oh vosotras, napeas y dríadas, que tenéis por costumbre de habitar en las espesuras de los montes, así los ligeros y lascivos sátiros, de quien sois, aunque en vano, amadas, no perturben jamás vuestro dulce sosiego, que me ayudéis a lamentar mi desventura, o, a lo menos, no os canséis de oílla! ¡Oh Dulcinea del Toboso, día de mi noche, gloria de mi pena, norte de mis caminos, estrella de mi ventura, así el cielo te la dé buena en cuanto acertares a pedirle, que consideres el lugar y el estado a que tu ausencia me ha conducido, y que con buen término correspondas al que a mi fe se le debe! ¡Oh solitarios árboles, que desde hoy en adelante habéis de hacer compañía a mi soledad, dad indicio, con el blando movimiento de vuestras ramas, que no os desagrade mi presencia! ¡Oh tú, escudero mío, agradable compañero en más prósperos y adversos sucesos, toma bien en la memoria lo que aquí me verás hacer, para que lo cuentes y recetes a la causa total de todo ello! (I.25, 278-279)

No menos exaltado se muestra Sancho en sus exclamaciones creyendo muerto a su señor en el capítulo final de la primera parte:

> ¡Oh flor de la caballería, que con solo un garrotazo acabaste la carrera de tus tan bien gastados años! ¡Oh honra de tu linaje, honor y gloria de toda la Mancha, y aun de todo el mundo, el cual, faltando tú en él, quedará lleno de malhechores, sin temor de ser castigados de sus malas fechorías! ¡Oh liberal sobre todos los Alejandros, pues por solos ocho meses de servicio me tenías dada la mejor ínsula que el mar ciñe y rodea! ¡Oh humilde con los soberbios y arrogante con los humildes, acometedor de peligros, sufridor de afrentas, enamorado sin causa, imitador de los buenos, azote de los malos, enemigo de los ruines, en fin, caballero andante, que es todo lo que decir se puede! (I.52, 587-588)

Pero en el vuelo grandilocuente de Sancho suena un estridente *garrotazo* que hace rechinar los goznes retóricos de su discurso o el trueque en "humilde con los soberbios y soberbio con los humildes"; Sancho, poco escrupuloso con los detalles lingüísticos, quiere decir lo contrario: arrogante con los soberbios y humilde con los humildes, aunque el adjetivo *arrogante* tampoco parece muy propio en su discurso.

Fuera de lugar está también, por ejemplo, la sarta de exclamaciones e imágenes de Cide Hamete en el preámbulo de la burla del gobierno de Sancho:

> ¡Oh perpetuo descubridor de los antípodas, hacha del mundo, ojo del cielo, meneo dulce de las cantimploras, Timbrio aquí, Febo allí, tirador acá, médico acullá, padre de la Poesía, inventor de la Música: tú que siempre sales, y, aunque lo parece, nunca te pones! A ti digo, ¡oh sol, con cuya ayuda el hombre engendra al hombre!; a ti digo que me favorezcas, y alumbres la escuridad de mi ingenio, para que pueda discurrir por sus puntos en la narración del gobierno del gran Sancho Panza; que sin ti, yo me siento tibio, desmazalado y confuso. (II.45, 991)

Grotesco y enfático apóstrofe, no solo por figurar al inicio de una burla sino también por su misma formulación. En medio de apelativos que se refieren al rey de los astros o al padre figurado de ciencias y artes –el sol–, disuena el de "meneo dulce de las cantimploras", como el *garrotazo* de Sancho en el ejemplo anterior. Como es habitual en la parodia del estilo caballeresco, Cervantes procura la aparición de un motivo o un enunciado vulgar o prosaico para poner el contrapunto al énfasis enunciativo, o bien lo utiliza para subrayar la falta de juicio de su protagonista.

A los apóstrofes y exclamaciones se une el impenetrable lenguaje de las profecías en boca de los embaucadores de don Quijote. El encantamiento de don Quijote en la primera parte se inicia con este procedimiento, imitado por maese Nicolás:

> Tomáronle luego en hombros, y, al salir del aposento, se oyó una voz temerosa, todo cuanto la supo formar el barbero, no el del albarda, sino el otro, que decía:
> –¡Oh Caballero de la Triste Figura!, no te dé afincamiento la prisión en que vas, porque así conviene para acabar más presto la aventura en que tu gran esfuerzo te puso; la cual se acabará cuando el furibundo león manchado con la blanca paloma tobosina yoguieren en uno, ya después de humilladas las altas cervices al blando yugo matrimoñesco; de cuyo inaudito consorcio saldrán a la luz del orbe los bravos cachorros, que imitarán las rumpantes garras del valeroso padre. Y esto será antes que el seguidor de la fugitiva ninfa faga dos vegadas la visita de las lucientes imágines con su rápido y natural curso. Y tú, ¡oh, el más noble y obediente escudero que tuvo espada en cinta, barbas en rostro y olfato en las narices!, no te desmaye ni descontente ver llevar ansí delante de tus ojos mesmos a la flor de la caballería andante; que presto, si al plasmador del mundo le place, te verás tan alto y tan sublimado que no te conozcas, y no saldrán defraudadas las promesas que te ha fecho tu buen señor. Y asegúrote, de parte de la sabia Mentironiana, que tu salario te sea pagado, como lo verás por la obra; y sigue las pisadas del valeroso y encantado caballero, que conviene que vayas donde paréis entrambos. Y, porque no me es lícito decir otra cosa, a Dios quedad, que yo me vuelvo adonde yo me sé.

> Y, al acabar de la profecía, alzó la voz de punto, y diminuyola después, con tan tierno acento, que aun los sabidores de la burla estuvieron por creer que era verdad lo que oían. (I.46, 537-538)

Esta profecía es una burla más, plagada de circunloquios poco originales: *el furibundo león manchado* (don Quijote)*, la blanca paloma tobosina* (Dulcinea)*, el seguidor de la fugitiva ninfa* (el sol). A ellos se añade parte de los recursos propios de la novela caballeresca: los arcaísmos (*faga, vegadas, fecho*), los epítetos manidos (*bravos cachorros, fugitiva ninfa, valeroso caballero*); y, asimismo, otros trucos cervantinos que manifiestan lo ridículo de la situación: un sarcástico nombre inventado (*la sabia Mentironiana*) o la mezcla de atributos hiperbólicos o irrelevantes para referirse a Sancho (*el más noble y obediente escudero que tuvo espada en cinta, barbas en rostro y olfato en las narices*).

El recargado lenguaje profético vuelve a aparecer cuando Merlín da a conocer la manera de desencantar a Dulcinea. En los cuarenta y nueve endecasílabos que constituyen su intervención, este fingido Merlín abusa de la adjetivación (*los andantes bravos caballeros; … dura la condición, áspera y fuerte, / la mía es tierna, blanda y amorosa, / y amiga de hacer bien a todas gentes; esta espantosa y fiera notomía*) y de una hinchada amplificación:

> ¡Oh tú, gloria y honor de cuantos visten
> las túnicas de acero y de diamante,
> luz y farol, sendero, norte y guía
> de aquellos que, dejando el torpe sueño
> y las ociosas plumas, se acomodan
> a usar el ejercicio intolerable
> de las sangrientas y pesadas armas!
> A ti digo ¡oh varón, como se debe
> por jamás alabado!, a ti, valiente
> juntamente y discreto don Quijote,
> de la Mancha esplendor, de España estrella.
> (II.35, 922-923)

Al final, la burlesca profecía remata en una de las acostumbradas y sorprendentes rupturas de la tensión que pretende crear el ceremonioso discurso:

> Es menester que Sancho, tu escudero,
> se dé tres mil azotes y trecientos
> en ambas sus valientes posaderas,
> al aire descubiertas, y de modo
> que le escuezan, le amarguen y le enfaden.
> (II.35, 923)

Nada tiene de extraño que Sancho despotrique contra tan extraño modo de desencantar y mucho, en cambio, que no advierta la burla:

> ¡Voto a tal! –dijo a esta sazón Sancho–. No digo yo tres mil azotes, pero así me daré yo tres como tres puñaladas. ¡Válate el diablo por modo de desencantar! ¡Yo no sé qué tienen que ver mis posas con los encantos! ¡Par Dios que si el señor Merlín no ha hallado otra manera como desencantar a la señora Dulcinea del Toboso, encantada se podrá ir a la sepultura! (II.35, 923)

1.2.3. En el inicio mismo de la obra, una vez presentado el personaje, Cervantes llama la atención sobre la prosa de las narraciones caballerescas. Feliciano de Silva es el blanco de los primeros dardos irónicos cuando alaba "la claridad de su prosa", ejemplificada con un auténtico galimatías:

> La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura. (I.1, 38)

Y añade:

> Los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza. (I.1, 38)

Es de justicia reconocer que el autor se equivoca en la atribución de estas citas a Silva; una búsqueda en el CORDE no arroja más precedentes de "la razón de la sinrazón" que un caso de Gaspar Gómez de Toledo; y, por otra parte, Cervantes deforma la cita para dar idea de un modo de escribir enrevesado que lleva estas pseudocitas hasta el extremo. Aun así, el texto reproduce en múltiples pasajes las características más sobresalientes del estilo de la novela de caballerías. Y no es solo el autor el que lo hace. Algunas veces don Quijote llega a pergeñar párrafos literales enteros de su *crónica*, ya desde el primer capítulo:

> ¿No será bien tener a quien enviarle presentado y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y rendido: "Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí a su talante"? (I.1, 43-44)

En su primera salida, recién iniciado el capítulo segundo de la obra, don Quijote hace conjeturas sobre la redacción misma del inicio de sus aventuras, que se figura enmarcado en la descripción del amanecer:

> ¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: "Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel". (I.2, 46-47)

"Los comienzos de libro y de capítulo –como indica Marín Pina– se prestan especialmente para ubicar la acción en un tiempo concreto, casi siempre en una primavera perpetua y en un amanecer mitológico, todo ello descrito con una prolija y enrevesada prosa"[4]. Cervantes se complace en imitar estos ejercicios retóricos identificables con los relatos caballerescos; pero, al mismo tiempo, se complace también en ubicarlos junto a frases y párrafos de estilo diametralmente opuesto, de lo que se siguen tensiones estilísticas que se resuelven en efectos humorísticos. No es otra la intención con que se insiste en la eufónica y dulzona descripción de la aurora seguida de los ronquidos de Sancho Panza al empezar el episodio de las bodas de Camacho[5]:

> Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo, con el ardor de sus calientes rayos, las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase, cuando don Quijote, sacudiendo la pereza de sus miembros, se puso en pie y llamó a su escudero Sancho, que aún todavía roncaba. (II.20, 790)

Y lo mismo sucede en otro amanecer incluido en el episodio de Caballero de los Espejos. Ante el inminente encuentro entre los caballeros, la voz narradora se explaya en la descripción de la salida del sol:

---

[4] María del Carmen Marín Pina, "Motivos y tópicos caballerescos", en Francisco Rico (ed.): *Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*, Barcelona, Crítica, 1998, págs. 857-902.

[5] Similares referencias se encuentran en otra descripción del amanecer cuando don Quijote y Sancho están a punto de entrar en Barcelona: "Volviose Roque; quedose don Quijote esperando el día, así, a caballo, como estaba, y no tardó mucho cuando comenzó a descubrirse por los balcones del Oriente la faz de la blanca aurora, alegrando las yerbas y las flores, en lugar de alegrar el oído; aunque al mesmo instante alegraron también el oído el son de muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles, "¡trapa, trapa, aparta, aparta!" de corredores, que, al parecer, de la ciudad salían. Dio lugar la aurora al sol, que, un rostro mayor que el de una rodela, por el más bajo horizonte, poco a poco, se iba levantando" (II.61, 1130).

> En esto, ya comenzaban a gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos, y en sus diversos y alegres cantos parecía que daban la norabuena y saludaban a la fresca aurora, que ya por las puertas y balcones del oriente iba descubriendo la hermosura de su rostro, sacudiendo de sus cabellos un número infinito de líquidas perlas, en cuyo suave licor bañándose las yerbas, parecía asimesmo que ellas brotaban y llovían blanco y menudo aljófar; los sauces destilaban maná sabroso, reíanse las fuentes, murmuraban los arroyos, alegrábanse las selvas y enriquecíanse los prados con su venida. Mas, apenas dio lugar la claridad del día para ver y diferenciar las cosas, cuando la primera que se ofreció a los ojos de Sancho Panza fue la nariz del escudero del Bosque, que era tan grande que casi le hacía sombra a todo el cuerpo. Cuéntase, en efecto, que era de demasiada grandeza, corva en la mitad y toda llena de verrugas, de color amoratado, como de berenjena; bajábale dos dedos más abajo de la boca; cuya grandeza, color, verrugas y encorvamiento así le afeaban el rostro, que, en viéndole Sancho, comenzó a herir de pie y de mano, como niño con alferecía, y propuso en su corazón de dejarse dar docientas bofetadas antes que despertar la cólera para reñir con aquel vestiglo. (II.14, 740)

Estructurado en dos mitades separadas por la conjunción *mas*, este pasaje describe la llegada del amanecer en su primera mitad y, en la segunda, la nariz del escudero del Caballero de los Espejos, que a la postre se descubriría como Tomé Cecial. Las dos partes contrastan abiertamente: en la primera dominan los significados figurados y en la segunda, por el contrario, los literales; en la primera, los numerosos epítetos antepuestos al nombre y en la segunda, las especificaciones adjetivas imprescindibles. En la primera parte se metaforizan los procesos naturales, representados como actos (los pájaros *saludan* a la aurora, que *asoma su rostro* y *sacude sus cabellos*, mientras *ríen las fuentes, murmuran los arroyos*, etc.), así como sus elementos: el horizonte se representa como *las puertas y balcones del oriente* y el rocío, como *perlas*. Los adjetivos, presentes en buen número, están antepuestos a sus respectivos sustantivos con valor semántico de epítetos y son perfectamente prescindibles sin que llegue a desvirtuarse el momento descrito: *pintados pajarillos, diversos y alegres cantos, la fresca aurora, líquidas perlas, suave licor, blanco y menudo aljófar*. La descripción del amanecer establece relación entre un acontecimiento que se repite diariamente, insustancial, y unas referencias inusuales propuestas por el tipo de lenguaje empleado para representarlo. La presencia de estos recursos hace que la representación verbal adquiera mayor relevancia que lo representado en ella.

En la segunda mitad del párrafo se enumeran las propiedades de la nariz del escudero: el tamaño, hiperbólicamente destacado, la forma (*corva*), su apariencia (*toda llena de verrugas*) y su color (*como de berenjena*). Las leves referencias figuradas no hacen sino matizar apreciaciones del lenguaje literal: la hipérbole de *tan grande que casi le hacía sombra a todo el cuerpo*, atenuada por *casi*, no deja de ser una especificación del adjetivo *grande*, y el color *de berenjena* especifica a *amoratado*. Frente a los de la primera, los pocos adjetivos de la segunda parte son imprescindibles para precisar las cualidades del

objeto que se describe. Los medios verbales empleados en esta segunda parte del párrafo no se salen de lo ordinario; lo inusual es la nariz del personaje. Aquí, la descripción otorga preferencia al objeto descrito sobre los procedimientos verbales empleados para describirlo.

Ambas maneras de verbalizar las cosas remiten a distintas variedades del hablar. La primera tiene su vigencia en un género literario, el de la novela de caballerías, mientras que la segunda, no marcada, está enraizada en el uso corriente y cotidiano del idioma, aquí literarizado. Hatzfeld ve en estas descripciones del amanecer una síntesis entre el lenguaje italianizante y "el lenguaje castizo castellano". En cierto modo puede decirse que ambos estilos están opuestos por el vértice, pues mientras el primero magnifica lo banal, el segundo banaliza lo que está fuera de la medida habitual de las experiencias comunes. En el fondo, el problema que subyace al estilo es el de las relaciones entre lenguaje y realidad. A fin de cuentas, uno u otro estilo son aptos para describir el mundo. Lo procedente o improcedente de la descripción no lo pone el estilo por sí mismo, sino en conexión con la ocasión del hablar o con los participantes en la comunicación. "La descripción poética del amanecer –dice Riley– era un lugar común de ciertos tipos de ficción y en prosa"[6]. El tópico había sido utilizado por Cervantes en *La Galatea*, con las mismas imágenes que aparecen en *Don Quijote* (*el lecho del celoso marido, las orientales puertas*) y con la no menos esperable abundancia de epítetos:

> Ya que la blanca Aurora dejaba el lecho del celoso marido y comenzaba a dar muestras del venidero día, levantándose Erastro, comenzó a poner en orden el ganado de Elicio y suyo, para sacarle al pasto acostumbrado. […] Venida la mañana del día después de la fiesta, antes que la fresca aurora perdiese el rocío aljofarado de sus hermosos cabellos, y que el sol acabase de descubrir sus rayos por las cumbres de los vecinos montes, nos juntamos hasta una docena de pastoras, de las más miradas del pueblo […] Apenas había dejado la blanca aurora el enfadoso lecho del celoso marido, cuando dejaron los suyos todos los más pastores de la aldea. […] Ya la clara aurora comenzaba a descubrir sus frescas y rosadas mejillas por el espacioso cielo, dando alegres muestras del venidero día. […] Comenzaba a descubrirse por las orientales puertas la fresca aurora con sus hermosas y variadas mejillas, alegrando el suelo, aljofarando las yerbas y pintando los prados, cuya deseada venida comenzaron luego a saludar las parleras aves con mil suertes de concertadas cantilenas.

Incluso los preceptistas (Riley cita al Pinciano y a Jiménez Patón) proponían como ejemplos pasajes similares a este, de estilo elevado, en la poesía. Sin embargo no se considera

[6] Edward C. Riley, "*El alba bella que las perlas cría*: La descripción del amanecer en las novelas de Cervantes", en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001, págs. 13-29; la cita, en la pág. 18.

apropiado este estilo en todos los géneros. Riley recuerda un pasaje de Gracián Dantisco y otro de *La Celestina* en que Sempronio reprende a Calisto por su lenguaje recargado:

> Deja señor, esos rodeos, deja esas poesías, que no es habla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden. Di: "aunque se ponga el sol", y sabrán todos lo que dices.

El mismo Cervantes, en *El coloquio de los perros*, hace a Cipión afear el intrincado lenguaje de Berganza con ocasión de un exceso pastoril de este:

> BERGANZA. –Anudando el roto hilo de mi cuento, digo que en aquel silencio y soledad de mis siestas, entre otras cosas, consideraba que no debía de ser verdad lo que había oído contar de la vida de los pastores; a lo menos, de aquellos que la dama de mi amo leía en unos libros cuando yo iba a su casa, que todos trataban de pastores y pastoras, diciendo que se les pasaba toda la vida cantando y tañendo con gaitas, zampoñas, rabeles y chirumbelas, y con otros instrumentos extraordinarios. Detenía-me a oírla leer, y leía cómo el pastor de Anfriso cantaba extremada y divinamente, alabando a la sin par Belisarda, sin haber en todos los montes de Arcadia árbol en cuyo tronco no se hubiese sentado a cantar, desde que salía el sol en los brazos de la Aurora hasta que se ponía en los de Tetis; y aun después de haber tendido la negra noche por la faz de la tierra sus negras y escuras alas, él no cesaba de sus bien cantadas y mejor lloradas quejas. No se le quedaba entre renglones el pastor Elicio, más enamorado que atrevido, de quien decía que, sin atender a sus amores ni a su ganado, se entraba en los cuidados ajenos. Decía también que el gran pastor de Fílida, único pintor de un retrato, había sido más confiado que dichoso. De los desmayos de Sireno y arrepentimiento de Diana decía que daba gracias a Dios y a la sabia Felicia, que con su agua encantada deshizo aquella máquina de enredos y aclaró aquel laberinto de dificultades. Acordábame de otros muchos libros que deste jaez la había oído leer; pero no eran dignos de traerlos a la memoria.
>
> CIPIÓN. –Aprovechándote vas, Berganza, de mi aviso; murmura, pica y pasa, y sea tu intención limpia, aunque la lengua no lo parezca. (*El coloquio de los perros*)

Sin darse cuenta, Berganza ha ido dejándose ganar por el estilo pastoril y Cipión le censura el uso de un modo de hablar inapropiado para la situación en la que se habla. Tan convencional es la variedad caballeresca o la pastoril como la cotidiana; el fondo de la cuestión consiste en el ajuste entre la variedad y la convención, así como en determinar la variedad que conviene a cada ocasión. Yuxtaponiéndolas, Cervantes agranda las diferencias que las separan y, sobre todo, lo inapropiada que es la irrupción de la una en el ámbito de la otra. Los excesos expresivos de la primera, aceptados como válidos en el género caballeresco, resultan ridículos en la esfera de lo cotidiano. Podemos concluir,

con Hatzfeld, que Cervantes "parodia la infiltración artificial del lenguaje de los libros en el lenguaje de la vida" y acude a modelos literarios pasados para mostrar cómo el paso del tiempo los ha vuelto inoperantes:

> También puede aquí repetirse que las descripciones cervantinas de la naturaleza dependen del estilo renacentista, pero que se han vuelto barrocas. Otro tiempo, otro temperamento, otro idioma y otro tiempo las han transformado[7].

2. Tópicos y motivos caballerescos

Los tópicos, como dice Salinas, representan ideas y modos de representación acuñados dentro de una tradición. Aunque, en su origen, constituyeran asuntos palpitantemente vivos y operativos, llegan a la esclerotización precisamente por su originaria vigencia indiscutible que desemboca en una generalización que a la postre acaba por convertirlos en restos fosilizados de un pasado muerto.

En *Don Quijote de la Mancha* Cervantes sigue de cerca el mundo de la novela de caballerías sirviéndose precisamente de sus tópicos más evidentes. Una vez que el protagonista abraza la profesión de caballero, "a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído" (I.2, 49). Don Quijote lo acomoda todo al imaginario mundo caballeresco, y las páginas de la obra cervantina siguen de cerca su desvarío desgranando cuantos tópicos se encuentran en los libros de caballerías. María del Carmen Marín Pina ha detectado hasta quince de ellos en *Don Quijote* y ha mostrado cómo se plasmaban en la novela de caballerías.

Pero Cervantes reproduce estos motivos de un modo peculiar. Los utiliza de manera constante, pero desigualmente concentrados, a lo largo de toda la obra. Junto a las librescas y nobles miras que en ellos pone el caballero manchego, el autor muestra el envés ridículo, no sin matices, de casi todos y los presenta como residuos, arcaicos y obsoletos, de una mentalidad periclitada.

A continuación se examina cómo Cervantes incorpora a su texto los nombres propios, las menciones de la orden de caballería, la voluntad de reparar agravios y ofensas, las alusiones a la fuerza y el valor del brazo de don Quijote, la dama del caballero y la fama.

2.1. Los nombres propios

2.1.1. Fuera del nombre –o, por mejor decir, los nombres– de don Quijote, que merece capítulo aparte, el texto cervantino acumula docenas de nombres asociados al ámbito caballeresco, aunque de procedencia variada. Junto a nombres procedentes de la novela de caballerías (Amadís de Gaula, Felixmarte de Hircania, Tirante el Blanco, Belianís

[7] H. Hatzfeld, *Don Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid, Revista de Filología Española, Anejo LXXXIII, 1972, 2.ª ed., págs. 351 y 278.

de Grecia, el Caballero del Febo, Beltenebros, Mambrino, Olivante y un largo rosario), se encuentran nombres relacionados con temas medievales recreados en el romancero hispano, como la materia artúrica (Arturo, Ginebra, Lanzarote, Merlín, etc.), la carolingia (Roldán, Reinaldos, Durandarte, Carlomagno, Montesinos, etc.) o la cidiana (el Cid, Ruy Díaz, Vellido Dolfos, Diego Ordóñez); a ellos hay que añadir los que proceden de la épica renacentista (Orlando, Angélica, Sacripante, Agramante, Medoro, Morgante) y, en menor número, hasta nombres de personajes históricos (Juan de Merlo, Suero de Quiñones) y otros inventados sobre nombres geográficos, como el escudero Guadiana y la dueña Ruidera (II.23), o por la pura imaginación del hidalgo manchego, como su propio nombre, el de su caballo Rocinante y el de su señora Dulcinea. A los nombres de los personajes se suman también muchos topónimos fantasiosos.

Uno de los problemas que plantea la utilización de estos nombres es el de la diferenciación de la identidad de los personajes nombrados. La intervención del cura y el barbero en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote o la del canónigo hacia el final de la primera parte evidencian el origen libresco de los personajes de la novela de caballerías y este último insta a don Quijote a conocer hechos y personajes heroicos mediante otra clase de lecturas:

> ¡Ea, señor don Quijote, duélase de sí mismo, y redúzgase al gremio de la discreción, y sepa usar de la mucha que el cielo fue servido de darle, empleando el felicísimo talento de su ingenio en otra letura que redunde en aprovechamiento de su conciencia y en aumento de su honra! Y si todavía, llevado de su natural inclinación, quisiere leer libros de hazañas y de caballerías, lea en la Sacra Escritura el de los Jueces; que allí hallará verdades grandiosas y hechos tan verdaderos como valientes. Un Viriato tuvo Lusitania; un César, Roma; un Aníbal, Cartago; un Alejandro, Grecia; un conde Fernán González, Castilla; un Cid, Valencia; un Gonzalo Fernández, Andalucía; un Diego García de Paredes, Estremadura; un Garci Pérez de Vargas, Jerez; un Garcilaso, Toledo; un don Manuel de León, Sevilla, cuya leción de sus valerosos hechos puede entretener, enseñar, deleitar y admirar a los más altos ingenios que los leyeren. Esta sí será letura digna del buen entendimiento de vuestra merced, señor don Quijote mío, de la cual saldrá erudito en la historia, enamorado de la virtud, enseñado en la bondad, mejorado en las costumbres, valiente sin temeridad, osado sin cobardía, y todo esto, para honra de Dios, provecho suyo y fama de la Mancha; do, según he sabido, trae vuestra merced su principio y origen. (I.49, 563-564)

Sin embargo, para don Quijote los hechos heroicos y los personajes que los protagonizan forman un todo inextricable: Amadís, Fierabrás, Tistán e Iseo, el Cid, Suero de Quiñones y otros muchos nombres forman un todo igualado por la magnitud de los hechos que se les atribuyen y no cabe hacer distinciones entre lo real y lo fabulado:

> Admirado quedó el canónigo de oír la mezcla que don Quijote hacía de verdades y mentiras, y de ver la noticia que tenía de todas aquellas cosas tocantes y concernientes a los hechos de su andante caballería (I.49, 567)

2.1.2. Pero en la conciencia del hidalgo todos estos nombres no tienen las mismas connotaciones. Los nombres caballerescos identifican personajes, no personas; el portador del nombre, gracias a él, queda individuado, distinguido de otros que forman parte de la misma serie; el nombre, en primer lugar, transmite unas resonancias asociadas con la caballería, una de las regiones de la imaginación, en terminología de Martínez Bonati. Y solamente dentro de ella sirve para distinguir a un personaje de otro. Desde esta convicción lleva a cabo don Quijote la elección de su propio nombre, el de Rocinante y el de Dulcinea. Así lo percibe, en el capítulo final de la primera parte, el cabrero que oye nombrar a don Quijote y sus atributos:

> –¿Quién ha de ser –respondió el barbero– sino el famoso don Quijote de la Mancha, desfacedor de agravios, enderezador de tuertos, el amparo de las doncellas, el asombro de los gigantes y el vencedor de las batallas?
> –Eso me semeja –respondió el cabrero– a lo que se lee en los libros de caballeros andantes, que hacían todo eso que de este hombre vuestra merced dice; puesto que para mí tengo, o que vuestra merced se burla, o que este gentil hombre debe de tener vacíos los aposentos de la cabeza. (I.52, 583)

La elección y la mención de estos nombres supone la irrupción, en el ámbito de la vida diaria, de un ámbito imaginativo incompatible con lo cotidiano: el cabrero no solamente identifica lo caballeresco (“Eso me semeja a lo que se lee en los libros de caballeros andantes”), sino que también subraya lo disparatado del asunto (“Este hombre debe de tener vacíos los aposentos de la cabeza”).

En la elección de su propio nombre o del de la señora de sus pensamientos don Quijote antepone la connotación imaginativa a la identificación de la persona. Un caballero no podría llamarse Alonso Quijano ni su señora, Aldonza. Se le hace necesario transformarlos en lo que no son, mostrar en el nombre la perspectiva desde la que se nombra y, al mismo tiempo, las propiedades que se atribuyen al personaje. El mismo procedimiento sigue don Quijote cuando, una vez derrotado, lleva a cabo una auténtica metamorfosis pastoril de los nombres: el suyo habría de transformarse en Quijotiz, el de Sancho en Pancino, el de Sansón Carrasco en Sansonino o Carrascón, el del barbero en Miculoso y el del cura en Curiambro (II.67)[8]. Y esta, al parecer de F. Torres

[8] A idéntico criterio nominador de las imaginarias pastoras se atiene Sansón Carrasco en el penúltimo capítulo de la obra: “Si mi dama, o, por mejor decir, mi pastora, por ventura se llamare Ana, la celebraré debajo del nombre de Anarda; y si Francisca, la llamaré yo Francenia; y si Lucía, Lucinda, que todo se sale allá; y Sancho Panza, si es que ha de entrar en esta cofradía, podrá celebrar a su mujer Teresa Panza con nombre de Teresaina” (II.73, 1214).

Antoñanzas[9], no es otra que la de elevar lo ordinario a extraordinario.

Pero los nombres caballerescos acuden también a la imaginación de don Quijote, como puras invenciones que debían formar parte de su soñada historia. En sus primeras fantasías, el hidalgo acude a nombres puramente imaginados (Caraculiambro, la ínsula Malindrania). El caudal de los nombres caballerescos imaginarios se agiganta ante las manadas de carneros; en esta ocasión don Quijote parece asumir el papel de narrador y da rienda suelta a "toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones", donde se suceden fabulosos personajes que no tienen otra entidad que la pura fantasía: Alifanfarón de Trapobana, Pentapolín del Arremangado Brazo, Laurcalco, señor de la Puente de Plata; Micocolembo, gran duque de Quirocia; Brandabarbarán de Boliche, señor de las tres Arabias; Timonel de Carcajona, príncipe de la Nueva Vizcaya; Alfeñiquén del Algarbe; Pierres Papín, señor de las baronías de Utrique; Espartafilardo del Bosque[10]. Don Quijote idea nombres "de estruendo", con preferencia por los de cuatro o más sílabas, con añadidos de lugares fantásticos o remotos, y siempre muy disímiles de los nombres propios cotidianos.

2.1.3. No es don Quijote, sin embargo, el único que inventa esta clase de nombres. Con el mismo criterio que las invenciones de don Quijote, otros personajes también lo hacen, con distinta intención, siguiendo la corriente de su desvarío. Sansón Carrasco aparece ante don Quijote con dos nombres imaginarios, el Caballero de los Espejos y el Caballero de la Blanca Luna, que transparentan su adscripción al universo caballeresco, y aun en la primera de estas ocasiones Carrasco alude a una imaginaria Casildea de Vandalia, su señora, nominada según el molde de Dulcinea. Más hábiles son otros nombres ideados por distintos personajes para embaucarlo; y más frecuentes: los más extensos episodios de la primera y la segunda parte de la obra están salpicados por este tipo de creaciones. En la primera parte el cura idea, para Dorotea y su reino, "la princesa Micomicona, porque, llamándose su reino Micomicón, claro está que ella se ha de llamar así" (I.29, 336); y Dorotea, el nombre del gigante Pandafilando, mezclado con el de Tinacrio el Sabidor y la reina Jaramilla, sus padres:

> El rey mi padre, que se llama Tinacrio el Sabidor, fue muy docto en esto que llaman el arte mágica, y alcanzó por su ciencia que mi madre, que se llamaba la reina Jaramilla, había de morir primero que él, y que de allí a poco tiempo él también había de pasar

[9] Fernando Torres Antoñanzas, *Don Quijote y el absoluto. Aspectos teológicos de la obra de Cervantes*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1999, págs. 98-99.

[10] Para Gonzalo Torrente Ballester todos estos nombres "saben a burla, a caricatura, y es don Quijote quien los inventa y atribuye a una imaginación suya, como el de Caraculiambro. ¿Quiere esto decir algo? ¿Quiere decir que el caballero es capaz de la distanciación mental necesaria para ver desde fuera sus propias invenciones y burlarse de ellas? Porque, cuando de invenciones ajenas se trata, jamás introduce o utiliza esas deformaciones nominales de comicidad muy visible" (*El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975, pág. 84).

> desta vida y yo había de quedar huérfana de padre y madre. Pero decía él que no le fatigaba tanto esto cuanto le ponía en confusión saber, por cosa muy cierta, que un descomunal gigante, señor de una grande ínsula, que casi alinda con nuestro reino, llamado Pandafilando de la Fosca Vista, porque es cosa averiguada que, aunque tiene los ojos en su lugar y derechos, siempre mira al revés, como si fuese bizco, y esto lo hace él de maligno y por poner miedo y espanto a los que mira. (I.30, 347-348)

La elección de estos nombres deja asomar la intención humorística[11] de quienes los acuñan. Los falsos nombres de Micomicón y Micomicona se construyen a partir de la locución "dar mico"[12], equivalente a "engañar". Bien sabe el cura, sin embargo, que Micomicona es nombre más apto para fabulada princesa que el de Dorotea y esta, que Pandafilando lo es para un malvado gigante, y más aún con el añadido "de la Fosca Vista", que, como los nombres inventados por Sansón Carrasco incorpora a la nominación una característica personal diferenciadora.

Al servicio de la burla de los Duques, aparecen nuevos nombres imaginarios en la segunda parte: Altisidora, Trifaldín y Trifaldi ("A mí me llaman Trifaldín el de la Barba Blanca; soy escudero de la condesa Trifaldi, por otro nombre llamada la Dueña Dolorida", II.36, 934). A juicio de A. Redondo[13], Altisidora, "mujer nada santa", deforma burlescamente el nombre del autor de las *Etimologías*. Y el nombre de la condesa Trifaldi –que se presenta ante don Quijote con una disparatada sarta de nombres (la reina Maguncia, el rey Archipiela, la doncella Antonomasia, el gigante Malambruno)– viene acompañado de toda una auténtica puesta en escena para abundar en la burla:

> La cola, o falda, o como llamarla quisieren, era de tres puntas, las cuales se sustentaban en las manos de tres pajes, asimesmo vestidos de luto, haciendo una vistosa y matemática figura con aquellos tres ángulos acutos que las tres puntas formaban, por lo cual cayeron todos los que la falda puntiaguda miraron que por ella se debía llamar la condesa

[11] A propósito del nombre improvisado por el cura, Diego Clemencín incluye una de las peculiares anotaciones de su edición de la obra: "Esto de ser una hembra heredera por línea recta de varón no deja de tener gracia, y manifiesta la socarronería del cura, y la sandez y tragaderas de Sancho. La desinencia de las tres palabras varón, Micomicón y don, que sigue a poco, produce una consonancia hueca y burlona, que ayuda también a aumentar el ridículo" (Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, comentado por don Diego Clemencín, nueva edición anotada por Miguel de Toro Gómez, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1912, t. II, pág. 54, nota 2).

[12] Rafael Salillas, *El delincuente español. El lenguaje (Estudio filológico, psicológico y sociológico)*, Madrid, Victoriano Suárez, 1896, pág. 146, nota 4: "En la jerga moderna *dar mico* es gozar a la mujer y no pagarla". Ver también Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975, pág. 20; y Pedro Ruiz Pérez, *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, pág. 187.

[13] Augustin Redondo, "Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora", en A. Bernat (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas,* Palma, Universitat de les Illes Balears, 1999, págs. 49-62.

> Trifaldi, como si dijésemos la condesa de las Tres Faldas; y así dice Benengeli que fue verdad, y que de su propio apellido se llama la condesa Lobuna, a causa que se criaban en su condado muchos lobos, y que si como eran lobos fueran zorras, la llamaran la condesa Zorruna, por ser costumbre en aquellas partes tomar los señores la denominación de sus nombres de la cosa o cosas en que más sus estados abundan; empero esta condesa, por favorecer la novedad de su falda, dejó el Lobuna y tomó el Trifaldi. (II.38, 939)

El comentario de Cide Hamete, de evidentes connotaciones, añade nuevos matices burlescos que muestran claramente una desfavorable consideración del personaje, así como la deformación deliberada de Sancho Panza:

> Pues todas las dueñas son enfadosas e impertinentes, de cualquiera calidad y condición que sean, ¿qué serán las que son doloridas, como han dicho que es esta condesa Tres Faldas, o Tres Colas?; que en mi tierra faldas y colas, colas y faldas, todo es uno. (II.37, 936)

Micomicona, Altisidora o Trifaldi imitan la eufonía pomposa de los nombres caballerescos, de donde resulta el engaño de don Quijote, y al mismo tiempo dejan ver su intención cómica, que pasa inadvertida para el caballero, acaso porque este tipo de nominación está demasiado alejado de la vida y las costumbres del mundo real del hidalgo y, dentro del ámbito en que supone que se insertan, está lejos de suponer una intención torcida.

2.1.4. El autor explota la distancia entre la región imaginativa y los hábitos de imposición del nombre en el mundo de don Quijote y Sancho, un pequeño lugar manchego. Y lo hace mediante chuscas deformaciones en boca de la sobrina y del ama. El ama convierte a Urganda en Hurgada, y ambas dejan irreconocible el nombre de Frestón:

> – … Dijo también que se llamaba el sabio *Muñatón*.
> –Frestón diría –dijo don Quijote.
> –No sé –respondió el ama– si se llamaba Frestón o *Fritón*; sólo sé que acabó en tón su nombre. (I.7, 90)

Pero es Sancho Panza el personaje que con más frecuencia y más llamativamente desfigura estos nombres. El bálsamo de Fierabrás lo transforma en la "bebida del feo Blas" (I.15, 161); Mambrino, en Martino, Malandrino y Malino; Madásima, en Magimasa; Elisabat, en el nombre común *abad*; Fili, en *hilo*; Pandafilando, el imaginario gigante nominado por Dorotea, en Pandahilado; Cide Hamete Benengeli, en Cide Hamete Berenjena; y Magalona, en Magallanes. Y aun pone en solfa los nombres pastoriles cuando da a su esposa el de Teresona:

> –No pienso –respondió Sancho– ponerle otro alguno sino el de Teresona, que le vendrá bien con su gordura y con el propio que tiene, pues se llama Teresa; y más, que, celebrándola yo en mis versos, vengo a descubrir mis castos deseos, pues no ando a buscar pan de trastrigo por las casas ajenas. (II.67, 1176)

El proceso de deformación se ajusta a un procedimiento similar al que sigue don Quijote para inventar sus nombres, pero de dirección contraria. También Sancho, el ama y la sobrina nombran a los personajes por lo que no son, pero el criterio que utilizan para hacerlo es el apego a lo cotidiano. Como en otras deformaciones idiomáticas, el procedimiento empleado sigue, la mayor parte de las veces, el procedimiento de la etimología popular, intentando motivar los nombres en relación con el mundo que les resulta familiar, y acuden a rehacerlos sobre la base de adjetivos (Hurgada, Malino, Malandrino), nombres comunes (Berenjena) o nombres propios que les resultan conocidos (feo Blas).

2.2. La orden de caballería

Las referencias de don Quijote a su profesión caballeresca son constantes a lo largo de toda la obra, y solamente cesan en los últimos capítulos de la segunda parte. En los primeros capítulos, las alusiones a la orden de caballería forman un código libresco e imitado en el que el personaje trata de hallar acomodo a sus actos dentro del marco general de las narraciones caballerescas. Así, para que su peregrinar entronque con ese marco, es precisa la ceremonia de hacerse armar, para lo que toma como padrino al ventero:

> El don que os he pedido, y de vuestra liberalidad me ha sido otorgado, es que mañana en aquel día me habéis de armar caballero, y esta noche en la capilla deste vuestro castillo velaré las armas; y mañana, como tengo dicho, se cumplirá lo que tanto deseo, para poder, como se debe, ir por todas las cuatro partes del mundo buscando las aventuras, en pro de los menesterosos, como está a cargo de la caballería y de los caballeros andantes, como yo soy, cuyo deseo a semejantes fazañas es inclinado. (I.3, 55)

Como escribe Martín de Riquer, la ceremonia y solemnidad del acto quedan ridiculizadas por la burla: el ventero simula leer las preceptivas oraciones en un libro "donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros" (I.3, 60), una de las mozas le ciñe la espada y todos disimulan la risa como pueden en medio de esa ridícula situación. "Hay en este episodio –dice Riquer– una evidente y diáfana parodia de las solemnes fiestas que tanto abundan en los libros de caballerías donde el héroe es armado caballero con toda seriedad y con el más profundo fervor religioso". Y añade que, lejos de lo que imagina, el ingenuo caballero manchego queda inhabilitado por pobre, por loco y por el escarnio de esta ceremonia para acceder a la caballería.

A partir de este momento, sus pensamientos, palabras, acciones u omisiones quedan sujetos a "la estrecha orden de la caballería", incluidas las cosas más nimias. Don Quijote

interpreta los distintos casos en que se ve envuelto a la luz de lo que le impone la profesión caballeresca. Las cosas tienen sentido o dejan de tenerlo según se ajusten o no a lo leído en los libros de caballerías:

> ¿Dónde has visto tú, o leído jamás, que caballero andante haya sido puesto ante la justicia, por más homicidios que hubiese cometido? (I.10, 113)
>
> Muchas y muy graves historias he yo leído de caballeros andantes, pero jamás he leído, ni visto, ni oído, que a los caballeros encantados los lleven desta manera y con el espacio que prometen estos perezosos y tardíos animales; porque siempre los suelen llevar por los aires, con estraña ligereza, encerrados en alguna parda y escura nube, o en algún carro de fuego, o ya sobre algún hipogrifo o otra bestia semejante; pero que me lleven a mí agora sobre un carro de bueyes, ¡vive Dios que me pone en confusión! (I.47, 539)
>
> La manera de mi encantamento excede a cuantas yo he leído. (I.48, 558)

Y lo mismo sucede en sus relaciones con Sancho, ya sea por su locuaz demasía o por sus demandas salariales:

> Está advertido de aquí adelante en una cosa, para que te abstengas y reportes en el hablar demasiado conmigo; que en cuantos libros de caballerías he leído, que son infinitos, jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo. Y en verdad que lo tengo a gran falta, tuya y mía: tuya, en que me estimas en poco; mía, en que no me dejo estimar en más. Sí, que Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, conde fue de la ínsula Firme; y se lee dél que siempre hablaba a su señor con la gorra en la mano, inclinada la cabeza y doblado el cuerpo more turquesco. (I.20, 221)
>
> Dime, prevaricador de las ordenanzas escuderiles de la andante caballería, ¿dónde has visto tú, o leído, que ningún escudero de caballero andante se haya puesto con su señor en tanto más cuánto me habéis de dar cada mes porque os sirva? (II.28, 866)

No puede decirse que don Quijote haya cargado sobre sus hombros unas exigencias que le resultan extrañas, pero es evidente que la frecuente alusión a sus lecturas otorga relevancia a un cierto matiz imitativo en su comportamiento. La autoridad del modelo guía su criterio y se impone por encima de cualquier otra consideración. Los dictados de la orden caballeresca sirven para captar el sentido de lo desmesurado: en las aventuras y en los sentimientos y pensamientos del caballero halla el terreno apropiado para poner a prueba su vigencia; pero se muestran inoperantes, inservibles para resolver los pequeños conflictos de la convivencia diaria.

Conforme avanza la obra, especialmente en la segunda parte, las referencias a la caballería denotan, paulatinamente, el paso de un modelo imitado al de un deber moral asumido con todas sus consecuencias. En paralelo con otros tópicos y motivos, estas alusiones son menos frecuentes desde que don Quijote y Sancho tienen contacto con los

duques, y de ahí en adelante es inequívoco el mayor peso del aspecto ético; ante la grotesca aparición de doña Rodríguez en su estancia, don Quijote lo manifiesta con claridad:

> Si eres alma en pena, dímelo, que yo haré por ti todo cuanto mis fuerzas alcanzaren, porque soy católico cristiano y amigo de hacer bien a todo el mundo; que para esto tomé la orden de la caballería andante que profeso, cuyo ejercicio aun hasta hacer bien a las ánimas de purgatorio se estiende. (II.48, 1015)

La caballería es ya, únicamente, la cifra de la lealtad del caballero a sus principios de comportamiento, sin el pesado añadido de los conocimientos librescos. El modelo ya no lo pone un género literario, sino una actitud que se concreta en una expresión estereotipada y caduca. Así se confirma cuando don Quijote vuelve definitivamente a su casa; ante el bachiller y el cura menciona la orden de caballería como garantía de su respeto hacia un compromiso adquirido:

> Don Quijote, sin guardar términos ni horas, en aquel mismo punto se apartó a solas con el bachiller y el cura, y en breves razones les contó su vencimiento, y la obligación en que había quedado de no salir de su aldea en un año, la cual pensaba guardar al pie de la letra, sin traspasarla en un átomo, bien así como caballero andante, obligado por la puntualidad y orden de la andante caballería. (II.73, 1213)

Y, poco después, más claramente expresa ante el ama su compromiso con la humanidad de la persona que es, por encima de haber sido caballero o la posibilidad de ser pastor:

> Tened por cierto que, ahora sea caballero andante o pastor por andar, no dejaré siempre de acudir a lo que hubiéredes menester, como lo veréis por la obra. (II.73, 1215)

Cabe preguntarse aquí por la función que desempeña el menudeo de estas alusiones a la orden caballeresca. Es evidente que Cervantes la ridiculiza en tanto en cuanto modelo libresco de comportamiento; pero no lo es menos que deja a salvo, al menos en parte, la ética que subyace a él. Don Quijote ni es ni podría ser nunca auténtico caballero, como indica Martín de Riquer, según la norma social y jurídica; pero a esta contrapone el autor el lado ético de un modelo vital y literario obsoleto. No se ha de entender por estas palabras que Cervantes asuma por completo la ética caballeresca, sino únicamente en su aspecto más general: el compromiso con la moralidad del comportamiento. La trayectoria de don Quijote en la obra lo lleva desde una ridícula aceptación de los aspectos más vacuos del modelo hasta la asunción de los más auténticos; al inicio importan más los detalles operativos que el trasfondo moral, pero al final es el trasfondo lo que prevalece. A los pocos días de la vuelta a casa, ya en su lecho de muerte, don Quijote abomina de

sus lecturas caballerescas, su antiguo modelo, y da vida a un modo de ser que trasciende su origen en un género caduco.

2.3. Desfacer tuertos y agravios

2.3.1. Desde los primeros párrafos la voz del narrador muestra que el propósito de deshacer tuertos y agravios es lo que mueve al hidalgo manchego a convertirse en caballero andante y que, al igual que el empleo de arcaísmos y otros motivos caballerescos que se examinan en este capítulo, lo hace de acuerdo con sus lecturas:

> Le pareció convenible y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, *deshaciendo todo género de agravio*, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama (I.1, 41)

El primer desvalido al que socorre es Andresillo, el muchacho azotado por su amo, Juan Haldudo, y ante este se identifica como desfacedor de agravios: "*Yo soy el valeroso don Quijote de la Mancha, el desfacedor de agravios y sinrazones*" (I.4, 66). Haldudo, que finge acatar el mandato de don Quijote, redobla el castigo en cuanto este desaparece y para mayor escarnio reproduce la expresión que el caballero utiliza como norte de su noble tarea:

> –Venid acá, hijo mío, que os quiero pagar lo que os debo, *como aquel deshacedor de agravios me dejó mandado*. (I.4, 66)

Mientras azota al muchacho la repite sarcásticamente con el recalcitrante arcaísmo del caballero para recalcar la inutilidad de su intercesión:

> Llamad, señor Andrés, ahora –decía el labrador– al *desfacedor de agravios*, veréis cómo *no desface* aqueste. (I.4, 66)

Y, no menos irónico, el narrador remata este episodio:

> *Y desta manera deshizo el agravio el valeroso don Quijote*; el cual, contentísimo de lo sucedido, pareciéndole que había dado felicísimo y alto principio a sus caballerías, con gran satisfación de sí mismo iba caminando hacia su aldea. (I.4, 67)

El torcido resultado de los actos de don Quijote carga de ironía otras alabanzas y alusiones del narrador:

> En estos tan calamitosos tiempos *se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas, y al desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas*, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes, y con toda su virginidad a cuestas. (I.9, 106)
>
> Digo, pues, que, *por estos y otros muchos respetos, es digno nuestro gallardo Quijote de continuas y memorables alabanzas*. (I.9, 107)

En el capítulo 31 todavía reaparece un desagradecido Andrés; y cuando don Quijote cree que este va a confirmar la función reparadora de la caballería ("Porque vean vuestras mercedes cuán de importancia es haber caballeros andantes en el mundo, que *desfagan los tuertos y agravios* que en él se hacen por los insolentes y malos hombres que en él viven…", I.31, 365), acaba por maldecir a don Quijote por su intervención en el asunto, de nefasto resultado para Andrés[14], y a la orden misma de la caballería:

> –Por amor de Dios, señor caballero andante, que si otra vez me encontrare, aunque vea que me hacen pedazos, no me socorra ni ayude, sino déjeme con mi desgracia; que no será tanta, que no sea mayor la que me vendrá de su ayuda de vuestra merced, a quien Dios maldiga, y a todos cuantos caballeros andantes han nacido en el mundo. (I.31, 367)

No es más afortunado el ofrecimiento de vengar los agravios de Juan Palomeque en pago del hospedaje; el ventero lo desprecia por inconveniente en la ocasión ("Señor caballero, *yo no tengo necesidad de que vuestra merced me vengue ningún agravio*, porque yo sé tomar la venganza que me parece, cuando se me hacen", I.17, 183) y reclama el pago de la estancia al caballero. La secuencia se repite poco después con el bachiller Alonso López; al final de la aventura del traslado del difunto, el bachiller deshace punto por punto el obsoleto lenguaje caballeresco de don Quijote[15]:

> – … Y quiero que sepa vuestra reverencia que yo soy un caballero de la Mancha, llamado don Quijote, y es mi oficio y ejercicio andar por el mundo *enderezando tuertos y desfaciendo agravios*.
>
> –No sé cómo pueda ser eso de enderezar tuertos –dijo el bachiller– pues *a mí de derecho me habéis vuelto tuerto, dejándome una pierna quebrada*, la cual no se verá derecha en todos los días de su vida; y *el agravio que en mí habéis deshecho ha sido dejarme agraviado* de manera que me quedaré agraviado para siempre; y harta desventura ha sido topar con vos, que vais buscando aventuras. (I.19, 204)

El resultado de la liberación de los galeotes no es menos grotesco, y donde don Quijote esperaba ejercer como benefactor ("Aquí encaja la ejecución de mi oficio: desfacer

[14] Véase el apartado *Don Quijote y Andresillo* del capítulo 3 (Don Quijote y la modernidad) de este trabajo.
[15] H. Hatzfeld, *Don Quijote como obra de arte del lenguaje*, pág. 9.

fuerzas y socorrer y acudir a los miserables", I.22, 236) acaba vejado por desoír el aviso de Sancho:

> –Advierta vuestra merced –dijo Sancho– que *la justicia, que es el mesmo rey, no hace fuerza ni agravio a semejante gente, sino que los castiga en pena de sus delitos*. (I.22, 236)

En toda la primera parte de la obra, don Quijote no vuelve a mencionar su cometido de deshacer tuertos y agravios, con la sola excepción del reencuentro con Andrés, desde la aciaga liberación de los galeotes hasta el episodio de los disciplinantes, en un nuevo delirio del caballero en el capítulo final. Y en la segunda parte, una sola vez recurre don Quijote al motivo de deshacer agravios, con motivo de la destemplada reprensión del eclesiástico en la mesa de los duques:

> *Yo he satisfecho agravios, enderezado tuertos, castigado insolencias, vencido gigantes y atropellado vestiglos*; yo soy enamorado, no más de porque es forzoso que los caballeros andantes lo sean; y, siéndolo, no soy de los enamorados viciosos, sino de los platónicos continentes. Mis intenciones siempre las enderezo a buenos fines, que son de hacer bien a todos y mal a ninguno; si el que esto entiende, si el que esto obra, si el que desto trata merece ser llamado bobo, díganlo vuestras grandezas, duque y duquesa excelentes. (II.32, 890)

2.3.2. Descontadas, por excepcionales, estas dos últimas alusiones de don Quijote, la tarea de reparar tuertos y agravios se halla en boca de otros personajes a partir de la liberación de los galeotes. En la segunda parte (1615) es Sancho quien recuerda al caballero su misión:

> Ya habíamos de estar en esas campañas *deshaciendo agravios y enderezando tuertos,* como es uso y costumbre de los buenos andantes caballeros. (II.4, 659)

Y más adelante, doña Rodríguez, con toda su simpleza, apela a este ministerio del caballero:

> Querría, pues, señor mío, que vuesa merced tomase a cargo el *deshacer este agravio*, o ya por ruegos, o ya por armas, pues, según todo el mundo dice, *vuesa merced nació en él para deshacerlos y para enderezar los tuertos y amparar los miserables*; y póngasele a vuesa merced por delante la orfandad de mi hija, su gentileza, su mocedad, con todas las buenas partes que he dicho que tiene; que en Dios y en mi conciencia que de cuantas doncellas tiene mi señora, que no hay ninguna que llegue a la suela de su zapato, y que una que llaman Altisidora, que es la que tienen por más desenvuelta y gallarda, puesta en comparación de mi hija, no la llega con dos leguas. (II.48, 1021)

Menos simples se muestran al hacerlo el cura y el barbero. Estos personajes se sirven de la obligación moral que se impone don Quijote a sí mismo al ejecutar su argucia para devolverlo a su casa:

> Dijo al barbero que lo que había pensado era que él se vestiría en hábito de doncella andante, y que él procurase ponerse lo mejor que pudiese como escudero, y que así irían adonde don Quijote estaba, fingiendo ser ella una doncella afligida y menesterosa, y le pediría un don, el cual él no podría dejársele de otorgar, como valeroso caballero andante. Y que el don que le pensaba pedir era que se viniese con ella donde ella le llevase, a *desfacelle un agravio que un mal caballero le tenía fecho*; y que le suplicaba, ansimesmo, que no la mandase quitar su antifaz, ni la demandase cosa de su facienda, fasta que *la hubiese fecho derecho de aquel mal caballero*; y que creyese, sin duda, que don Quijote vendría en todo cuanto le pidiese por este término; y que desta manera le sacarían de allí y le llevarían a su lugar, donde procurarían ver si tenía algún remedio su estraña locura. (I.26, 298-299)

El encuentro con Dorotea y su colaboración en el largo episodio de la princesa Micomicona mejora sus expectativas y acrecienta estas menciones:

> –Esta hermosa señora –respondió el cura–, Sancho hermano, es, como quien no dice nada, es la heredera por línea recta de varón del gran reino de Micomicón, la cual viene en busca de vuestro amo a pedirle un don, el cual es *que le desfaga un tuerto o agravio que un mal gigante le tiene fecho*; y, a la fama que de buen caballero vuestro amo tiene por todo lo descubierto, de Guinea ha venido a buscarle esta princesa.
> –Dichosa buscada y dichoso hallazgo –dijo a esta sazón Sancho Panza–, y más si *mi amo es tan venturoso que desfaga ese agravio y enderece ese tuerto*, matando a ese hideputa dese gigante que vuestra merced dice. (I.29, 336)

Compañeros de don Quijote en numerosas conversaciones sobre temas caballerescos y conocedores de sus gustos y lecturas, el licenciado Pedro Pérez y maese Nicolás imitan con soltura los modos de expresión habituales en las novelas de caballerías:

> Sabed, mi señor, que me habéis otorgado de iros luego conmigo a un lugar que yo vos llevaré, que ayer en la noche oí decir de la vuestra grande bondad y entiendo de ser remediada de un gran tuerto que me ha fecho un caballero malo. (*Primaleón*)
> Por cierto, caballero, si tanta cortesía ay en vos como esfuerzo y fermosura, no creo que me faltéis, pues los tales como vos no los envía Dios en el mundo sino para acorrer las doncellas que tuerto se les face como a mí. (Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*)
> Y sobre un agravio que este gigante Candramarte hacía a una doncella, hubo entre los dos cierta batalla. (Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros*)

2.3.3. En estos casos, la simulación del cura y del barbero añade un punto de ironía y comicidad a las alusiones a la misión del caballero. No las hay, sin embargo, en la voz de Sancho cuando, hacia el final de la obra, hace la última alusión a la misión caballeresca de deshacer tuertos y agravios ante don Álvaro Tarfe:

> – … Ese Sancho que vuestra merced dice, señor gentilhombre, debe de ser algún grandísimo bellaco, frión y ladrón juntamente, que el verdadero Sancho Panza soy yo, que tengo más gracias que llovidas; y si no, haga vuestra merced la experiencia, y ándese tras de mí, por los menos un año, y verá que se me caen a cada paso, y tales y tantas que, sin saber yo las más veces lo que me digo, hago reír a cuantos me escuchan; y *el verdadero don Quijote de la Mancha, el famoso, el valiente y el discreto, el enamorado, el desfacedor de agravios, el tutor de pupilos y huérfanos, el amparo de las viudas, el matador de las doncellas, el que tiene por única señora a la sin par Dulcinea del Toboso, es este señor que está presente, que es mi amo; todo cualquier otro don Quijote y cualquier otro Sancho Panza es burlería y cosa de sueño*.
> –¡Por Dios que lo creo! –respondió don Álvaro–, porque más gracias habéis dicho vos, amigo, en cuatro razones que habéis hablado, que el otro Sancho Panza en cuantas yo le oí hablar, que fueron muchas. Más tenía de comilón que de bien hablado, y más de tonto que de gracioso, y tengo por sin duda que los encantadores que persiguen a don Quijote el bueno han querido perseguirme a mí con don Quijote el malo. Pero no sé qué me diga; que osaré yo jurar que le dejo metido en la casa del Nuncio, en Toledo, para que le curen, y agora remanece aquí otro don Quijote, aunque bien diferente del mío. (II.72, 1206)

El caballero granadino es personaje tomado del *Quijote* apócrifo para confirmar la autenticidad de los personajes cervantinos frente a los de Avellaneda. Sancho, en esta ocasión, se refiere a sí mismo y a su señor como personajes más que como personas, lo cual está lejos de sus entendederas. Asoma en sus palabras la dignidad herida de Cervantes, que cede aquí su voz a Sancho para reivindicar la originalidad de su obra.

2.4. La fuerza y el valor del brazo

Otro de los lugares comunes de la novela de caballerías es la alusión a la fuerza y el valor del brazo del caballero andante:

> … por la virtud de vuestro valeroso brazo (Jerónimo Fernández, *Belianís de Grecia*)
>
> … viendo tan mortales golpes y fuerte brazo. (Jerónimo de Urrea, *Don Clarisel de las Flores*)
>
> Con toda la fuerza de su fuerte brazo se lo arrojó al emperador. […] Por mi fuerte brazo, lo que todo este ejército no pudiere acabaré yo. […] Por mi fuerte brazo prendí los mejores caballeros de Grecia, y aun al mesmo emperador (Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros*)

El brazo, sinécdoque del caballero, representa el vigor combativo de estos personajes y se asocia con la fuerza física y la destreza en el uso de las armas. Mal podría esta figura casar con un hombre que se encamina hacia la edad provecta ("Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años", I.1, 36), pero no por ello deja de formar parte de las ensoñaciones del todavía hidalgo, que ya se imagina caballero andante en el primer capítulo:

> Imaginábase el pobre ya coronado por *el valor de su brazo*, por lo menos, del imperio de Trapisonda (I.1, 41)

Al igual que sucede en los casos de los otros tópicos de la caballería, don Quijote alude en primera persona a la fuerza de su brazo en numerosas ocasiones: ante las mozas de la venta, ante la señora del coche a la que acompaña el vizcaíno, ante un caminante, en los diálogos con Sancho, ante los comisarios que conducen a los galeotes, en el discurso de las armas y las letras.

> Tiempo vendrá en que las vuestras señorías me manden y yo obedezca, y *el valor de mi brazo* descubra el deseo que tengo de serviros. (I.2, 52)
>
> Ya la soberbia de vuestros robadores yace por el suelo, derribada por *este mi fuerte brazo* (I.8, 101)
>
> Los soldados y caballeros ponemos en ejecución lo que ellos piden, defendiéndola con el *valor de nuestros brazos y filos de nuestras espadas*. (I.13, 138)
>
> Pon tú mano a tu espada y castígalos muy a tu sabor; que si en su ayuda y defensa acudieren caballeros, yo te sabré defender y ofendellos con todo mi poder; que ya habrás visto por mil señales y experiencias hasta adónde se estiende *el valor de este mi fuerte brazo*. (I.15, 162)
>
> Éste es el día, ¡oh Sancho!, en el cual se ha de ver el bien que me tiene guardado mi suerte; éste es el día, digo, en que se ha de mostrar, tanto como en otro alguno, *el valor de mi brazo*, y en el que tengo de hacer obras que queden escritas en el libro de la Fama por todos los venideros siglos. (I.18, 188)
>
> Cuando de grado no lo hagáis, esta lanza y esta espada, con *el valor de mi brazo*, harán que lo hagáis por fuerza. (I.22, 246)
>
> Me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido *por el valor de mi brazo y filos de mi espada*, por todo lo descubierto de la tierra. (I.38, 449)

Y, como de costumbre, se suceden también las repeticiones irónicas del narrador en los primeros capítulos:

> Casi todo aquel día caminó sin acontecerle cosa que de contar fuese, de lo cual se desesperaba, porque quisiera topar luego luego con quien *hacer experiencia del valor de su fuerte brazo*. (I.2, 48)
>
> Don Quijote le preguntó cómo se llamaba, porque él supiese de allí adelante a quién quedaba obligado por la merced recibida; porque *pensaba darle alguna parte de la honra que alcanzase por el valor de su brazo*. Ella respondió con mucha humildad que se llamaba la Tolosa, y que era hija de un remendón natural de Toledo que vivía a las tendillas de Sancho Bienaya, y que dondequiera que ella estuviese le serviría y le tendría por señor. (I.3, 61)

La repetición de este tipo de motivos por el escudero añade comicidad a la historia del caballero. En estilo indirecto el narrador muestra cómo Sancho informa al cura y al barbero de las intenciones de don Quijote:

> Se había de poner en camino a procurar cómo ser emperador, o, por lo menos, monarca; que así lo tenían concertado entre los dos, y era cosa muy fácil venir a serlo, *según era el valor de su persona y la fuerza de su brazo* (I.26, 297)

La aparición de Dorotea y la adopción de su papel de princesa fuerzan la repetición del motivo, secundado por don Quijote:

> Si es que *el valor de vuestro fuerte brazo* corresponde a la voz de vuestra inmortal fama, obligado estáis a favorecer a la sin ventura que de tan lueñes tierras viene, al olor de vuestro famoso nombre, buscándoos para remedio de sus desdichas. (I.29, 338)
>
> *Con el ayuda de Dios y la de mi brazo*, vos os veréis presto restituida en vuestro reino y sentada en la silla de vuestro antiguo y grande estado, a pesar y a despecho de los follones que contradecirlo quisieren. Y manos a labor, que en la tardanza dicen que suele estar el peligro. (I.29, 339)
>
> *El valor de su invencible brazo*. (I.29, 343)
>
> Por *ese invicto brazo.* (I.30, 346)
>
> Con *el ayuda de Dios y de mi brazo.* (I.30, 351)
>
> *El valor que ella infunde en mi brazo.* (I.30)
>
> *Valerme del valor de vuestro valeroso e invulnerable brazo.* (I.37, 437)
>
> *La fuerza de mi incansable brazo*. (I.46, 532)
>
> Por solo el *valor de su fuerte brazo*. (I.47, 548)
>
> Aunque ha tan poco que me vi encerrado en una jaula, como loco, pienso, por *el valor de mi brazo*, favoreciéndome el cielo y no me siendo contraria la fortuna, en pocos días verme rey de algún reino, adonde pueda mostrar el agradecimiento y liberalidad que mi pecho encierra. (I.50, 571)

Pero el autor no se limita a la parodia verbal. El *fuerte y valeroso brazo* de don Quijote da lugar a una broma de Maritornes, que ata el brazo del caballero requebrándolo fingidamente y lo deja toda una noche suspendido de él:

> –Tomad, señora, esa mano, o, por mejor decir, ese verdugo de los malhechores del mundo; tomad esa mano, digo, a quien no ha tocado otra de mujer alguna, ni aun la de aquella que tiene entera posesión de todo mi cuerpo. No os la doy para que la beséis, sino para que miréis la contestura de sus nervios, la trabazón de sus músculos, la anchura y espaciosidad de sus venas; de donde sacaréis *qué tal debe de ser la fuerza del brazo que tal mano tiene*.
> –Ahora lo veremos –dijo Maritornes.
> Y, haciendo una lazada corrediza al cabestro, se la echó a la muñeca, y, bajándose del agujero, ató lo que quedaba al cerrojo de la puerta del pajar muy fuertemente. (I.43, 508)

A diferencia de otros tópicos, el de la fuerza del brazo sigue mencionándolo don Quijote en la segunda parte:

> *…si mi señora y mi brazo me valen* (II.14, 741)
>
> –Todo es artificio y traza –respondió don Quijote– de los malignos magos que me persiguen, los cuales, anteviendo que yo había de quedar vencedor en la contienda, se previnieron de que el caballero vencido mostrase el rostro de mi amigo el bachiller, porque la amistad que le tengo se pusiese *entre los filos de mi espada y el rigor de mi brazo*, y templase la justa ira de mi corazón, y desta manera quedase con vida el que con embelecos y falsías procuraba quitarme la mía. (II.16, 750)
>
> *He de mostrar a dó llega el valor de mi brazo.* (II.29, 872)
>
> *Con el favor de Dios y valor de mi brazo*, hemos de salir mejorados en tercio y quinto en fama y en hacienda. (II.31, 884)

El Duque, como es habitual en este episodio, también echa mano del tópico, y don Quijote le secunda:

> – … los tristes, los afligidos, *confiados que han de hallar en ese fortísimo brazo el remedio de sus cuitas y trabajos*, merced a vuestras grandes hazañas, que corren y rodean todo lo descubierto de la tierra. […]
> –Venga esta dueña y pida lo que quisiere, que yo le *libraré su remedio en la fuerza de mi brazo y en la intrépida resolución de mi animoso espíritu*. (II.36, 935 y 936)
>
> Don Quijote recibió mucho gusto con las tales nuevas, y se prometió a sí mismo de hacer maravillas en el caso, y tuvo a gran ventura habérsele ofrecido ocasión donde

> aquellos señores pudiesen ver hasta dónde se estendía *el valor de su poderoso brazo*; y así, con alborozo y contento, esperaba los cuatro días, que se le iban haciendo, a la cuenta de su deseo, cuatrocientos siglos. (II.54, 1068)

Hasta a Sancho se extiende la burla de la fuerza del brazo en la ínsula Barataria, como dice a don Quijote cuando le relata el final de su gobierno:

> Acometiéronnos enemigos de noche, y, habiéndonos puesto en grande aprieto, dicen los de la ínsula que salieron libres y con vitoria *por el valor de mi brazo*, que tal salud les dé Dios como ellos dicen verdad. (II.55, 1083)

Y también lo emplea el Caballero de la Blanca Luna en su desafío:

> –Insigne caballero y jamás como se debe alabado don Quijote de la Mancha, yo soy el Caballero de la Blanca Luna, cuyas inauditas hazañas quizá te le habrán traído a la memoria. Vengo a contender contigo y a probar *la fuerza de tus brazos*, en razón de hacerte conocer y confesar que mi dama, sea quien fuere, es sin comparación más hermosa que tu Dulcinea del Toboso. (II.64, 1158)

La comicidad, como dice Hatzfeld, "resulta de las inauditas desproporciones entre la voluntad y la posibilidad, sentido de fuerza y debilidad efectiva a las amenazas y los medios de realizar estas"[16]. Esta es la distancia que mide el uso irónico de este y otros motivos de la novela caballeresca en la ironía del narrador y en las bromas de los burladores de don Quijote. Pero como sucede con otros motivos, también el imprevisto descalabro acaba con el tratamiento ridiculizante. Tras la derrota viene el desengaño y cuando el tópico de la fuerza del brazo reaparece en el capítulo siguiente, aflora a los labios de don Quijote para mostrar su decepción y abatimiento:

> –En verdad que estoy por decir que me holgara que hubiera sucedido todo al revés, porque me obligara a pasar en Berbería, donde *con la fuerza de mi brazo diera libertad no sólo a don Gregorio, sino a cuantos cristianos cautivos hay en Berbería. Pero, ¿qué digo, miserable? ¿No soy yo el vencido? ¿No soy yo el derribado?* (II.65, 1164)

3. Otros elementos paródicos

La parodia cervantina no se limita a la novela de caballerías. Otros géneros, como la novela pastoril, la lírica o el teatro también son parodiados ocasionalmente. La parodia de otros géneros literarios no se lleva al extremo a que llega la parodia de los libros

[16] H. Hatzfeld, *Don Quijote como obra de arte del lenguaje*, pág. 195.

de caballería, pero muestra con claridad el choque entre las variedades del hablar y la autenticidad.

3.1. El teatro

Representando con títeres la historia de Gaiferos y Melisendra, el muchacho que ejerce de trujamán se excede en su relato hasta el punto de que maese Pedro le pide que se modere:

> Aquí alzó otra vez la voz maese Pedro, y dijo:
> –Llaneza, muchacho; no te encumbres, que toda afectación es mala. (II.26, 849)

Y poco después don Quijote protesta por una impropiedad que colma la paciencia del cómico y la excusa amparándose en la práctica teatral común:

> –¡Eso no! –dijo a esta sazón don Quijote–: en esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales, y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías; y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate.
> Lo cual oído por maese Pedro, cesó el tocar y dijo:
> –No mire vuesa merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo que no se le halle. ¿No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración y todo? (II.26, 849-850)

En la primera parte, el canónigo[17] ya había criticado en parecidos términos la comedia nueva. Y en el prólogo al lector de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615) se queja Cervantes de la rapidez con que había cambiado el gusto del público y deja asomar idéntica censura:

> Querría que (mis comedias) fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se emiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que

[17] "No quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo, a quien por la mayor parte toca leer semejantes libros. Pero lo que más me le quitó de las manos, y aun del pensamiento, de acabarle, fue un argumento que hice conmigo mesmo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera; y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser un libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo" (I.48, 551-552).

> no tienen necedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es proprio de las figuras que en ellos se introducen.

3.2. La lírica y la novela pastoril

3.2.1. En la penitencia de Sierra Morena, don Quijote "se entretenía paseándose por el pradecillo, escribiendo y grabando por las cortezas de los árboles y por la menuda arena muchos versos, todos acomodados a su tristeza, y algunos en alabanza de Dulcinea" (I.26, 292). Cervantes hace componer a su personaje versos ripiosos y desconcertantes:

> Es aquí el lugar adonde
> el amador más leal
> de su señora se esconde,
> y ha venido a tanto mal
> sin saber cómo o por dónde.
> Tráele amor al estricote,
> que es de muy mala ralea;
> y así, hasta henchir un pipote,
> aquí lloró don Quijote
> ausencias de Dulcinea
> del Toboso. (I.26, 292-293)

Sobre el estridente verso "del Toboso", suelto en la composición de la que aquí se reproduce una estrofa, llama la atención el narrador por torpe y ridículo:

> No causó poca risa en los que hallaron los versos referidos el añadidura del Toboso al nombre de Dulcinea, porque imaginaron que debió de imaginar don Quijote que si, en nombrando a Dulcinea, no decía también del Toboso, no se podría entender la copla; y así fue la verdad, como él después confesó. (I.26, 293)

Evidente y reconocible es también el soneto X de Garcilaso, que don Quijote evoca en la casa de don Diego de Miranda:

> Halló don Quijote ser la casa de don Diego de Miranda ancha como de aldea; las armas, empero, aunque de piedra tosca, encima de la puerta de la calle; la bodega, en el patio; la cueva, en el portal, y muchas tinajas a la redonda, que, por ser del Toboso, le renovaron las memorias de su encantada y transformada Dulcinea; y sospirando, y sin mirar lo que decía, ni delante de quién estaba, dijo:
>
> –*¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,*
> *dulces y alegres cuando Dios quería!*

> ¡Oh tobosescas tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura! (II.18, 771)

Y no menos evidente es el grotesco paralelo entre las *dulces prendas* del poeta toledano y las *tobosescas tinajas* del caballero manchego. Pero la parodia lírica responde a una intención muy distinta de la narrativa. La parodia de la prosa de caballerías pretende descalificar el género, mientras que los versos paródicos se utilizan como recurso destinado a mostrar las incontinencias ocasionales de don Quijote, sin que pueda advertirse en Cervantes una actitud semejante a la que muestra hacia la narración caballeresca[18].

Los poemas laudatorios que preceden a la obra y los epitafios y versos finales de la primera parte (1605) están atribuidos a figuras literarias y a figurados académicos de nombres chirriantes: Urganda la Desconocida, Amadís de Gaula, Oriana y Babieca figuran entre los primeros, y, entre los segundos: el Monicongo, el Paniaguado, el Cachidiablo o el Tiquitoc. "Personajes literarios y críticos –escribe Jorge Wiesse– quedan identificados en una burla que incluye al texto y a sus receptores"[19].

3.2.2. En *Don Quijote*, como en *El coloquio de los perros*, se encuentra una visión poco idílica de las narraciones pastoriles. Cervantes, según Martínez Bonati[20], mantiene una distancia irónica con lo pastoril que cuestiona unas maneras artificiosas y un lenguaje alambicado. Los pastores de la fingida Arcadia (I.51) o de la historia de Grisóstomo hallan su contrapunto en los rudos cabreros que acogen a don Quijote y Sancho y la fugaz fantasía pastoril de don Quijote, en la visión pragmática de Sancho[21]:

> ¡Oh, qué polidas cuchares tengo de hacer cuando pastor me vea! ¡Qué de migas, qué de natas, qué de guirnaldas y qué de zarandajas pastoriles, que, puesto que no me granjeen fama de discreto, no dejarán de granjearme la de ingenioso! (II.67, 1177)

---

[18] Con todo, algunas afirmaciones dejan ver una cierta censura de lo que pudiera llamarse "literatura de oficio", como la siguiente, que pone en duda la autenticidad de los autores: "¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquéllos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar subjeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo" (I.25, 285).

[19] Jorge Wiesse Rebagliati, "Función del soneto en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 45 (2013), págs. 325-340; la cita en la pág. 329. Véase también, entre las últimas aportaciones, la de Fernando Romo: "Cervantes ante la palabra lírica: el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 44 (2012), págs. 133-157.

[20] Félix Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pág. 74.

[21] Véanse María Soledad Arredondo, "Las críticas a los libros de pastores: de la ironía a la parodia", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,* 6 (1987), págs. 349-358; y Jean-Louis Flecniakoska, "Reflexions sur la parodie pastorale dans le Quichotte", *Anales Cervantinos*, 8 (1959/1960), págs. 371-378.

En el escrutinio de la biblioteca del hidalgo manchego, los libros de pastores no corren mejor suerte que los de caballerías. El cura, que en principio los absuelve de culpa, cambia de criterio y se atienen al de la sobrina para mandarlos al fuego:

> –¡Ay señor! –dijo la sobrina–, bien los puede vuestra merced mandar quemar, como a los demás, porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo éstos, se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo; y, lo que sería peor, hacerse poeta; que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza.
> –Verdad dice esta doncella –dijo el cura–, y será bien quitarle a nuestro amigo este tropiezo y ocasión delante. (I.6, 84)

De la quema se salva, no sin alguna autocrítica, *La Galatea* del propio Cervantes:

> Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la emienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y, entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre. (I.6, 86)

3.3. La erudición humanista

Tampoco sale indemne la erudición. Camino de la cueva de Montesinos, don Quijote y Sancho van guiados por un humanista que alardea de su profesión:

> En el camino preguntó don Quijote al primo de qué género y calidad eran sus ejercicios, su profesión y estudios; a lo que él respondió que su profesión era ser humanista; sus ejercicios y estudios, componer libros para dar a la estampa, todos de gran provecho y no menos entretenimiento para la república; que el uno se intitulaba el de las libreas, donde pinta setecientas y tres libreas, con sus colores, motes y cifras, de donde podían sacar y tomar las que quisiesen en tiempo de fiestas y regocijos los caballeros cortesanos, sin andarlas mendigando de nadie, ni lambicando, como dicen, el cerbelo, por sacarlas conformes a sus deseos e intenciones.
> –Porque doy al celoso, al desdeñado, al olvidado y al ausente las que les convienen, que les vendrán más justas que pecadoras. Otro libro tengo también, a quien he de llamar Metamorfóseos, o Ovidio español, de invención nueva y rara; porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, quién el Caño de Vecinguerra, de Córdoba, quiénes los Toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés, en Madrid, no olvidándome de la del Piojo, de la del Caño Dorado y de la Priora; y esto, con sus alegorías, metáforas y translaciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto. Otro libro tengo, que le

> llamo Suplemento a Virgilio Polidoro, que trata de la invención de las cosas, que es de grande erudición y estudio, a causa que las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia, las averiguo yo, y las declaro por gentil estilo. Olvidósele a Virgilio de declararnos quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo, y el primero que tomó las unciones para curarse del morbo gálico, y yo lo declaro al pie de la letra, y lo autorizo con más de veinte y cinco autores: porque vea vuesa merced si he trabajado bien y si ha de ser útil el tal libro a todo el mundo. (II.22, 811-812)

Del provecho y entretenimiento de los libros que menciona el personaje[22] podría juzgarse por la "gran sustancia" de los asuntos que dice tratar en el último (el catarro y las unciones), así como las fuentes de las que se sirve ("Más de veinte y cinco autores"). Sancho pone las cosas en su punto:

> Sancho, que había estado muy atento a la narración del primo, le dijo:
> –Dígame, señor, así Dios le dé buena manderecha en la impresión de sus libros: ¿sabríame decir, que sí sabrá, pues todo lo sabe, quién fue el primero que se rascó en la cabeza, que yo para mí tengo que debió de ser nuestro padre Adán?
> –Sí sería –respondió el primo–, porque Adán no hay duda sino que tuvo cabeza y cabellos; y, siendo esto así, y siendo el primer hombre del mundo, alguna vez se rascaría.
> –Así lo creo yo –respondió Sancho-; pero dígame ahora: ¿quién fue el primer volteador del mundo?
> –En verdad, hermano –respondió el primo–, que no me sabré determinar por ahora, hasta que lo estudie. Yo lo estudiaré, en volviendo adonde tengo mis libros, y yo os satisfaré cuando otra vez nos veamos, que no ha de ser ésta la postrera.
> –Pues mire, señor –replicó Sancho–, no tome trabajo en esto, que ahora he caído en la cuenta de lo que le he preguntado. Sepa que el primer volteador del mundo fue Lucifer, cuando le echaron o arrojaron del cielo, que vino volteando hasta los abismos.
> –Tienes razón, amigo –dijo el primo.
> Y dijo don Quijote:
> –Esa pregunta y respuesta no es tuya, Sancho: a alguno las has oído decir.
> –Calle, señor –replicó Sancho–, que a buena fe que si me doy a preguntar y a responder, que no acabe de aquí a mañana. Sí, que para preguntar necedades y responder disparates no he menester yo andar buscando ayuda de vecinos. (II.22, 813)

La vanidad de la erudición irrelevante queda al descubierto en las últimas palabras de un campesino analfabeto y remachada por don Quijote:

[22] Sobre este asunto puede verse el artículo de José Montero Reguera, "Humanismo, erudición y parodia en Cervantes: del *Quijote* al *Persiles*", en *Edad de Oro,* XV (1996), págs. 87-109.

> –Más has dicho, Sancho, de lo que sabes –dijo don Quijote-; que hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que, después de sabidas y averiguadas, no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria. (II.22, 814)

En el prólogo de la primera parte de la obra se burla asimismo el autor de esta misma cuestión, deplorando amargamente la falta de un índice de autoridades y de poemas laudatorios:

> Ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del A.B.C., comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoílo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro. También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos. (I. Prólogo, 12)

A las penurias y escrúpulos del autor pone remedio su fingido y desahogado amigo:

> Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar en que vos mesmo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda, de quien yo sé que hay noticia que fueron famosos poetas; y cuando no lo hayan sido y hubiere algunos pedantes y bachilleres que por detrás os muerdan y murmuren desta verdad, no se os dé dos maravedís; porque, ya que os averigüen la mentira, no os han de cortar la mano con que lo escribistes.
>
> En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer, de manera que venga a pelo, algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o, a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscalle. (I. Prólogo, 13-14)

La mención de autoridades y la inclusión de versos encomiásticos es práctica habitual en los impresos de la época. La *Filosofía vulgar* (1568) de Juan de Mal Lara, por ejemplo, antepone al texto varias tablas: una "de las cosas notables, de nombres propios y de fábulas" que ocupa más de ocho páginas; otra "de los adagios latinos que aquí se declaran"; otra, de cuatro páginas, que contiene "los autores latinos, griegos y castellanos, y de otras lenguas" y a esta le sigue otra "de los autores que en este libro se traen para fundar lo que en él se dice": en total seis tablas que ocupan treinta y cinco páginas. El viejo ideal humanístico, pervertido a comienzos del siglo XVII, queda muy lejos del propósito cervantino y son ridiculizados en su obra. No obstante, al igual que sucede con la parodia

lírica o la dramática, no estamos ante una descalificación total, sino ante la censura de la falsedad y la superficialidad.

Cervantes no es un experto académico en cuestiones literarias o históricas, pero no le resultan ajenas, como se ve en las palabras que pone en boca del canónigo de Toledo (I. 47-49) o de don Quijote, discutiendo sobre la poesía con Lorenzo de Miranda (II.16); el discurso de la Edad de Oro (I.11), el de las armas y las letras (I.38) y las innumerables referencias históricas, filosóficas o mitológicas de don Quijote lo confirman. Sin embargo, esos saberes no son objeto de exposición gratuita ni causa de vacuos envanecimientos; refrendados por la acción del individuo, son el sustrato sobre el que se sostiene su concepción del hombre y del mundo. Cuando estos saberes son el objeto mismo de la acción, sin más proyección que una exhibición impertinente, se quedan en conocimientos huecos, inútiles para la vida.

9. Límites de la parodia

1. Los arcaísmos

1.1. Rasgos arcaizantes

Uno de los rasgos verbales que más íntimamente pueden asociarse con la locura caballeresca de don Quijote es el uso de arcaísmos. Rosenblat[1] dedica parte de su atención a identificarlos y catalogarlos, lo mismo que H. Mancing[2], aunque este, además de ofrecer una minuciosa lista de los arcaísmos salidos de todas y cada una de las voces que suenan en la obra, examina minuciosamente su frecuencia a lo largo del texto valiéndose de tablas estadísticas. Rosenblat distingue cinco rasgos arcaizantes:

1. Conservación de la *f–* inicial latina, de lo que aduce los ejemplos *fecho, facer-desfacer, fermosa, fermosura, fazañas, fuyan, fadas, ferida*.
2. "El viejo adverbio *non*".
3. *Vos* por *os*: *non vos lo digo*.
4. Segundas personas verbales de plural en *–des*, aunque señala como arcaísmos únicamente las formas de acentuación llana (*habedes, acuitedes, mostrades*), mientras que las esdrújulas (*habíades, érades, hubiérades, hiciésedes*) seguían manteniéndose en 1600.
5. Voces anticuadas: *afincamiento, membrarse, maguer, ca, acuitarse, ál, ínsula*, pero excluye *yantar*.

Mancing (págs. 16-18), por su parte, los clasifica en dos grupos: los arcaísmos prominentes y los suplementarios. En el primer grupo incluye tres: la conservación de *f–*, las segundas personas verbales de plural en *–des* (excepto las esdrújulas), y "el adjetivo *cautivo* con el sentido de *miserable* o *desdichado*. *Cautivo* es la palabra favorita del vocabulario arcaico de don Quijote: la usa diez veces. Otros personajes y el narrador la usan

[1] Ángel Rosenblat, *La lengua del Quijote*, Madrid, Gredos, 1978, 1.ª reimpresión, págs. 26-32.

[2] Howard Mancing, *The Chivalric Wold of* Don Quixote. *Style, Structure and Narrative Technique*, Columbia & London, University of Missouri Press, 1982, págs. 13-48.

solamente tres" (pág. 18). En los arcaísmos suplementarios incluye: el futuro románico ("Levantarse han las tablas"), el uso del artículo o del demostrativo ante el posesivo ("la vuestra fermosura"), un limitado vocabulario arcaico, y el empleo de *non* (por *no*)*, vos* (por *os*) y *e* (por *y*).

Los arcaísmos caracterizan a don Quijote "como hombre de otros tiempos, salido de los libros de caballerías, igual que sus armas", dice Rosenblat (pág. 28). Él y Mancing[3] prestan atención no solamente a los arcaísmos de don Quijote, sino también a los de otros personajes: la sobrina, el labrador Pedro Alonso, el cura, Dorotea, el barbero, el duque, doña Rodríguez y, con mayor frecuencia, Sancho Panza. A estos casos debe añadirse el que en no pocas ocasiones sea la voz del narrador la que recurra al arcaísmo. Y ambos observan que en la segunda parte de la obra "el lenguaje arcaico aparece en muy contadas ocasiones" (Rosenblat, pág. 32).

Las descripciones y observaciones de Rosenblat, aunque son correctas, se detienen en los aspectos más evidentes de unos usos lingüísticos que o ya estaban fuera de la circulación o, aun cuando todavía estuviesen en uso, se percibían como caducos en tiempos de Cervantes. Mancing considera el lenguaje arcaizante como el más destacado de los elementos al servicio de la parodia de la narrativa caballeresca[4]. Pocas objeciones cabe hacer a la aportación del filólogo venezolano, y menos aún a la de Mancing, pero sí será oportuno partir de ellas y matizar algunos usos arcaizantes para ahondar en las funciones que adquieren en la lengua cervantina.

La mayor parte de los usos arcaizantes que Cervantes pone en boca de don Quijote difícilmente podrían considerarse arcaísmos si se examinan con un criterio riguroso. Como observan Sablayrolles y Zumthor, el concepto de arcaísmo tiene unos límites un tanto difusos. Según Sablayrolles[5], que se apoya en una aguda cita de Charles Bruneau, en un momento dado de la evolución de las lenguas históricas, las palabras (y también otros aspectos del lenguaje) desparecen del uso y, a veces, reaparecen al cabo de mucho tiempo como palabras enteramente nuevas. La noción de arcaísmo supone oponer lo actual a lo arcaico, lo cual implica una cierta actitud metalingüística, historicista más bien, que para el hablante en cuanto tal no cuenta: el sistema de la lengua es siempre actual; como

[3] Mancing, en "Cervantes and the Tradition of Chivalric Parody" (*Forum for Modern Language Studies*, 11.2, 1975, págs 177-191), acopia distintas recreaciones de *Don Quijote* en textos del siglo XVII, en las cuales se hace hablar arcaicamente a los personajes, y muy especialmente a don Quijote, lo cual indica que los arcaísmos se identifican como uno de los rasgos esenciales de la obra.

[4] En el trabajo citado en la nota anterior, Mancing afirma que los arcaísmos de *Don Quijote* proceden tanto de la novela de caballerías como del romancero, idea que ya había desarrollado Menéndez Pidal.

[5] Jean-François Sablayrolles, "Archaïsme: un concept mal défini et des utilisations littéraires contrastées", en Laure Himy-Pieri y Stéphane Macé (eds.): *Stylistique de l'archaïsme*, Bourdeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, págs. 43-65. La cita es la siguiente: "Pour des raisons historiques, nous distinguons artificiellement néologismes et archaïsmes. Au point de vue stylistique, l'effet produit sur le lecteur, averti ou non, est exactement le même".

señala Paul Zumthor[6], en el habla popular el uso actual no se opone al pasado, sino que el pasado sencillamente se ignora. No quiere esto decir que el artista o el hablante cultivado carezcan de ese saber histórico acerca de su lengua, pero sí que en boca de unos y de otros las palabras de sabor arcaizante cobran unos matices muy diferentes, lo que nos lleva a distinguir varios niveles en los usos arcaizantes en *Don Quijote*: 1) el del protagonista, 2) el de los personajes cultivados, entre los que se cuentan el cura Pedro Pérez, Dorotea, Sansón Carrasco, los duques o Altisidora, 3) el de los personajes iletrados, como Sancho, doña Rodríguez, el labrador Pedro Alonso, y la sobrina de don Quijote, y 4) el de la voz narradora.

1.2. Arcaísmos de don Quijote

Los arcaísmos empiezan a fluir en el habla de don Quijote nada más salir al campo manchego para desenvolver sus aventuras, en los primeros capítulos. Las primeras palabras del nuevo aventurero son, en realidad, un soliloquio en el que el hidalgo imagina cómo ha de ser el texto de la crónica que relate sus hechos: fantasea con el autor (un sabio), el título ("la verdadera historia de mis famosos hechos") y hasta la formulación literal que describiría su primera salida (I.2). Y apenas se hacen esperar los primeros detalles arcaizantes, que el personaje pronuncia como si fuera el protagonista de la narración que él mismo va imaginando.

> ¡Oh princesa Dulcinea, señora deste cautivo corazón!, mucho agravio me *habedes fecho* en despedirme y reprocharme con el riguroso *afincamiento* de mandarme no parecer ante *la vuestra fermosura*. Plégaos, señora, de *membraros* deste vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece. (I.2, 48)

En tan breve intervención encontramos los rasgos más repetidos del lenguaje arcaizante de don Quijote: la conservación de *f–* inicial en palabras que ya la habían perdido (*fecho, fermosura*), la segunda persona verbal del plural en *–des* con acentuación llana, ya sustituida por las formas modernas ("*Sepáis* mi nombre" y "Me *habéis* de armar caballero", dice más adelante el mismo don Quijote), el artículo ante el posesivo (poco después don Quijote dice "vuestro caballo", "vuestra lanza", sin artículo) y utiliza palabras ya desusadas (*afincamiento, membrarse*), como testimonia el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés: "*Membrar*, por *acordar*, usan los poetas, pero yo en prosa no lo usaría".

Don Quijote, en realidad, *no está propiamente hablando*, sino pronunciando unas palabras de acuerdo con lo que le exige el papel que cree que le corresponde en la imaginada historia de sus hazañas.

[6] Paul Zumthor, "Introduction aux problèmes de l'archaïsme", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 19 (1967), págs. 11-26, pág. 18.

Al llegar a la venta, en los capítulos segundo y tercero, don Quijote ya sí habla para otros personajes. Sus primeras palabras van dirigidas a las mozas del partido apostadas a la entrada, pero el hablar a otros no impide al hidalgo abundar en el vetusto lenguaje de sus primeras intervenciones como caballero aventurero añadiendo nuevos ejemplos de conservación de *f–* inicial y algunas palabras también descartadas ya en el uso común: *ca, non, ál* y *yantar* hablando con el ventero, que también rechaza Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* ("No digo *ál* adonde tengo de dezir *otra cosa*", "Entre gente vulgar dizen *yantar*, en corte se dize *comer*"), a las que pueden añadirse *maguer* ("*Maguera*, por *aunque* poco a poco ha perdido su reputación"), *vegada*, que figura en un soneto de Solisdán a don Quijote ("*Vegada*, por *vez* leo en algunos libros, y aún oigo decir a algunos; yo no lo diría ni lo escribiría").

Los arcaísmos siguen acumulándose de manera que don Quijote, cuando habla, se atiene escrupulosamente a la autoridad de lo leído en sus libros caballerescos, poco importa si habla para sí o para otros. En cualquier caso el personaje habla como un libro porque se cree, en su actualidad, personaje de una narración virtual y ha hecho suyo un papel nuevo, una identidad nueva, y lo hace aun a costa de renunciar al uso que le es propio en favor del que le impone la condición libresca que ha adoptado.

Armado caballero en el tercer capítulo, la caracterización del habla arcaizante de don Quijote puede darse por concluida. A partir de ese momento, el caballero repite los mismos rasgos de manera cada vez más espaciada incluso en su primera salida: una vez utiliza *desfacedor* al principio del episodio de Andresillo y Juan Haldudo y otra *desfacer* después de redimir al muchacho de los azotes del labrador (I.4); una sola vez recurre al arcaísmo ante la caravana de mercaderes toledanos: "Non fuyáis" (I.4, 70), con *f–* pero también con la desinencia *–is*, que más adelante aparece como "Non fuyades" (I.8, 95); y dos más –*malferido* (I.5, 75) y el verbo *catar* ("… la sabia Urganda, que cure y cate mis feridas", I.5, 75)– cuando lo reconoce el labrador Pedro Alonso.

En la segunda salida se espacian más aún. Apenas se encuentra *Non fuyades* en el episodio de los molinos y vuelven a concentrarse en el del vizcaíno y, con menor intensidad, en el de la pastora Marcela (I.13). Al llegar a la venta de Juan Palomeque y en el grotesco encuentro con Maritornes se produce un nuevo incremento del habla arcaizante (I.16), que se atenúa algo en los episodios de los rebaños (I.18), del traslado del difunto (I.19) y de los galeotes (I.22), donde se encuentran un uso de *fermosa* y esporádicos *facer* o *desfacer*.

Pero en la carta a Dulcinea don Quijote cumple con lo que al oficio de caballero se debe y la deja bien nutrida de arcaísmos en poco espacio:

> Soberana y alta señora:
> El *ferido* de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si tu *fermosura* me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi *afincamiento*, maguer que yo sea *asaz* de sufrido,

> mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo. Si gustares de *acorrerme*, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto; que, con acabar mi vida, habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo. Tuyo hasta la muerte,
>
> El Caballero de la Triste Figura. (I.25, 286)

El arcaísmo no está generalizado en el hablar de don Quijote, ni siquiera en las concretas ocasiones en que recurre a rasgos arcaicos en sus intervenciones. En la venta de Palomeque emplea, en una misma intervención, *fermosa* y *hermosa*:

> Creedme, *fermosa* señora, que os podéis llamar venturosa por haber alojado en este vuestro castillo a mi persona, que es tal, que si yo no la alabo, es por lo que suele decirse que la alabanza propria envilece; pero mi escudero os dirá quién soy. Sólo os digo que tendré eternamente escrito en mi memoria el servicio que me habedes fecho, para agradecéroslo mientras la vida me durare; y pluguiera a los altos cielos que el amor no me tuviera tan rendido y tan sujeto a sus leyes, y los ojos de aquella *hermosa* ingrata que digo entre mis dientes; que los desta *fermosa* doncella fueran señores de mi libertad. (I.16, 170)

Y lo mismo sucede con *facer* y *hacer*:

> Si os las puedo pagar en *haceros* vengado de algún soberbio que os haya *fecho* algún agravio, sabed que mi oficio no es otro sino valer a los que poco pueden, y vengar a los que reciben tuertos, y castigar alevosías. Recorred vuestra memoria, y si halláis alguna cosa deste jaez que encomendarme, no hay sino decilla; que yo os prometo, por la orden de caballero que recebí, de *faceros* satisfecho y pagado a toda vuestra voluntad. (I.17, 182)

El personaje, por lo general, hace uso de la lengua tal y como se hallaba configurada alrededor de 1600, y aun en los casos en que recurre a los arcaísmos afectados don Quijote (¿o el autor?) baja la guardia y se deja llevar por la variedad que le es "natural". Para caracterizar el habla anticuada del protagonista, Cervantes reduce la lista de rasgos arcaicos a unas pocas palabras fácilmente reconocibles como envejecidas o fuera ya de uso (*hacer, herir, hazaña*, etc.), que el caballero emplea cuando los demás oyen sus palabras o cuando las imagina reproducidas en su virtual historia; pero no lo hace en su fuero interno: tras la penitencia en Sierra Morena (I.26) el narrador refiere sus pensamientos sin un solo arcaísmo, como tampoco lo hay en sus versos a Dulcinea.

En general, en el habla de don Quijote el texto exagera la nota arcaizante de los libros caballerescos, especialmente en lo que se refiere a la conservación de *f–* inicial. En el prólogo del *Amadís de Gaula* de 1511 se pueden leer *fechos* y *fizo*, uso que imita Cervantes

en *Don Quijote*, pero también *hechos, hazañas* y *hallar*, por ejemplo, sin la estridencia de esa *f–* inicial, mucho más chocante casi un siglo después. Y en un *Palmerín* de 1540 encontramos: "E como eran malos *hijos hiziéronlo* así […] El padre, que muy mesurado era, que vido que los *hijos* no querían *hazer* honra al caballo…"[7]. Las palabras tenidas por arcaísmos, con la excepción de la vieja conjunción *ca* (apenas utilizada una sola vez en el texto cervantino) no pueden entenderse como arcaísmos propiamente dichos, sino como palabras que, ya en declive, no habían sido todavía totalmente desterradas del uso, sino que simplemente mostraban una connotación anticuada.

1.3. Los arcaísmos como provocación

A partir de la carta a Dulcinea los arcaísmos de don Quijote no solamente vienen motivados por la autoridad que concede a los libros caballerescos. El encuentro con Dorotea, don Fernando, Luscinda y Cardenio hace entrar en escena un nuevo modo de usarlos. La argucia inventada por el cura y el barbero del lugar de don Quijote motiva que Dorotea-Micomicona y otros personajes hagan uso del habla anticuada para dirigirse a don Quijote, con lo cual el caballero no solamente dice, sino que también oye de labios de sus interlocutores lo que tantas veces ha leído en sus libros. Esto confirma la disparatada imaginación del caballero y le impele a utilizar en sus réplicas idéntico modo de hablar:

> –De aquí no me levantaré, ¡oh valeroso y esforzado caballero!, *fasta* que la vuestra bondad y cortesía me otorgue un don, el cual redundará en honra y prez de vuestra persona, y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto. Y si es que el valor de vuestro fuerte brazo corresponde a la voz de vuestra inmortal fama, obligado estáis a favorecer a la sin ventura que de tan lueñes tierras viene, al olor de vuestro famoso nombre, buscándoos para remedio de sus desdichas.
> –No os responderé palabra, *fermosa* señora –respondió don Quijote–, ni oiré más cosa de vuestra *facienda, fasta* que os levantéis de tierra.
> –No me levantaré, señor –respondió la afligida doncella–, si primero, por *la vuestra cortesía*, no me es otorgado el don que pido.
> –Yo *vos* le otorgo y concedo –respondió don Quijote–, como no se haya de cumplir en daño o mengua de mi rey, de mi patria y de aquella que de mi corazón y libertad tiene la llave. (I.29, 337-338)

Desde la carta a Dulcinea, es esta la única ocasión en que don Quijote acumula los rasgos arcaizantes hasta el final de la obra, incluida la segunda parte. Son los demás quienes le hablan así, pero él lo hace en contadas ocasiones: "Porque vean vuestras mercedes

[7] *Libro segundo de Palmerín que trata de los altos hechos en armas de Primaleón, su fijo, y de su hermano Polendos*, Sevilla, Juan Cromberger, 1540, fol. 2 v. Obsérvese cómo el título recurre al estilo arcaizante con el sustantivo *fijo*, que en el texto, con distinto criterio, se escribe *hijo*.

cuán de importancia es haber caballeros andantes en el mundo, que *desfagan* los tuertos y agravios que en él se hacen" (I.31, 365), "*Fermosa* señora" (media docena de veces hasta el final de la primera parte). Y solamente recae en esta práctica en el episodio de los disciplinantes (I.52). Más parco todavía se muestra en la segunda parte. Hasta el encuentro con los duques se contabiliza apenas un caso camino del Toboso ("Lo que al *fecho* de mis amores toca", II.10, 701), y no deja escapar una sola palabra anticuada aunque el Caballero de los Espejos le ofrece la oportunidad de hacerlo mezclando *hacer* y *fechos* en su plática ("No es bien que los caballeros hagan sus *fechos* de armas ascuras", II.14, 737). Al ver a la Duquesa don Quijote se refiere "a su gran *fermosura*" (I.30, 877) y poco después asoma por última vez a su discurso el rancio lenguaje de la caballería ("Levantar los *fechos* de los malos", II.32, 896). De aquí en adelante lo evita, desoyendo las numerosas provocaciones que idean sus burladores.

> ¡Pasito, mi señor don Quijote de la Mancha! –dijo el duque–, que adonde está mi señora doña Dulcinea del Toboso no es razón que se alaben otras *fermosuras*. (II.30, 878)
>
> La Dolorida dueña hizo señal de querer arrojarse a los pies de don Quijote, y aun se arrojó, y, pugnando por abrazárselos, decía:
> –Ante estos pies y piernas me arrojo, ¡oh caballero invicto!, por ser los que son basas y colunas de la andante caballería; estos pies quiero besar, de cuyos pasos pende y cuelga todo el remedio de mi desgracia, ¡oh valeroso andante, cuyas verdaderas *fazañas* dejan atrás y escurecen las fabulosas de los Amadises, Esplandianes y Belianises! (II.38, 941)

Y en el romance de Altisidora se encuentra: "Das las *feridas*, y niegas / el remedio de sanarlas" (II.44, 987).

Don Quijote dice su última sarta de arcaísmos ante Micomicona ejerciendo como caballero andante. Pero de ahí en adelante no lo hace; apenas deja escapar esporádicamente alguno, aun cuando no le faltan ocasiones para exaltarse y ejercitar la caballería: sería de esperar que abundase en esa jerga en el encuentro con Dulcinea, en el desafío del Caballero de los Espejos, en el episodio de los leones, en el relato de lo sucedido en la cueva de Montesinos, en el desfile nocturno de encantadores tramado por los duques, en la aventura de Clavileño, en el duelo con Tosilos o con el Caballero de la Blanca Luna, pero no es así.

¿Por qué se resiste don Quijote a emplear arcaísmos? En las ocasiones que se acaban de mencionar don Quijote se comporta como un verdadero caballero, pero en su estimativa se ha roto la primitiva asociación entre la jerga caballeresca y el comportamiento caballeresco. Acaso sucede eso porque su modo de asumir el ideal de la caballería cambia a lo largo de la obra. Desde la mitad de la primera parte y de modo muy significado en la segunda, don Quijote deja de contemplarse como el correlato vivo de una narración caballeresca; las formas caballerescas poco a poco van dejando de ser un fin en sí mismas y se van convirtiendo en la capa superficial de un ideal que ya no consiste en restaurar

el pasado, sino en vertebrar el presente conforme a un ideal ético válido en cualquier tiempo. Don Quijote pasa poco a poco de ser un rancio caballero a ser un hombre comprometido con el bien moral y esa es su tarea. La caballería ha sido desplazada por el compromiso y la ficción por la vida en sus más multiformes manifestaciones; una y otra apenas le sirven como precedentes lejanos de una actitud, la suya, que ya no es exactamente la misma que la de los caballeros andantes.

Y de la misma manera que se desprende de los aspectos caducos de la narrativa caballeresca se desprende también del modo de expresión que le era consustancial: el arcaísmo lingüístico, en consonancia con unas actitudes no menos envejecidas que las palabras. Don Quijote es un caballero de los tiempos modernos; y su lenguaje también es el lenguaje de la modernidad. Frente al artificio arcaizante acaba prevaleciendo la expresión de la autenticidad del ser moral; y para manifestarla, los rasgos arcaizantes nada aportan ya, como reconocía un coetáneo de Cervantes:

> Mirad en ello y veréis que van y vienen todas las cosas, forzadas de su natural inconstancia, sin mucho detenerse en este o en aquel estado; y pensad que el mismo curso han de hacer las palabras, envejeciéndose unas, renovándose otras, escondiéndose estas, descubriéndose aquellas, al modo y manera, como dice vuestro amigo Horacio, de los árboles[8].

El cura, Dorotea, Sansón Carrasco, los duques y sus secuaces emplean arcaísmos parodiando, con distinto alcance e intención, el habla de don Quijote. Y aunque don Quijote deja de emplearlos, los oye de labios de los otros y los acepta sin pestañear. Sorprende que, siendo tan puntilloso en cuestiones lingüísticas y estilísticas, no se los censure a Sancho y a los demás. Eso quiere decir que, aunque la autoridad de las narraciones caballerescas ya no guíe su propia manera de expresarse, considera aceptable en alguna medida esta manera de hablar. El hablar es una actividad humana que está en continuidad con otros actos. Lo dicho en los párrafos precedentes no se ha de entender como una ruptura con el ideal caballeresco, sino como una transformación gradual, casi imperceptible, de la que escapa lo más superficial. Don Quijote no puede desmentir su condición de caballero, empezando por su mismo atavío. "Arcaísmo viviente" lo llama Martín de Riquer[9]. Familiarizado con la jerga caballeresca, no deja de aceptarla como posibilidad expresiva caducada y progresivamente ajena al uso lingüístico del caballero manchego. Negarla sería tanto como cuestionar el origen de su condición. En tanto en cuanto los arcaísmos no violan la claridad del habla, pueden ser aceptados por el caballero si, como hacen sus burladores, se usan en pequeñas dosis.

[8] Damasio de Frías, *Diálogo de las lenguas*, pág. 238

[9] Martín de Riquer, *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Salvat, 1970, pág. 48.

1.4. Los arcaísmos de Sancho

Sancho es, junto a don Quijote, el personaje que más arcaísmos profiere a lo largo del texto cervantino. La primera palabra vetusta que Mancing registra en el habla de Sancho es *ferida*, que dice tras ser apaleados caballero y escudero por los arrieros:

> Querría, si fuese posible –respondió Sancho Panza–, que vuestra merced me diese dos tragos de aquella bebida del feo Blas, si es que la tiene vuestra merced ahí a mano. Quizá será de provecho para los quebrantamientos de huesos como lo es para las *feridas*. (I.15, 161)

Dos o tres veces más repite Sancho *malferido, ferir* o *ferido* a lo largo de la primera parte, como cuando pide los ingredientes para el bálsamo de Fierabrás:

> Señor, quien quiera que seáis, hacednos merced y beneficio de darnos un poco de romero, aceite, sal y vino, que es menester para curar uno de los mejores caballeros andantes que hay en la tierra, el cual yace en aquella cama, *malferido* por las manos del encantado moro que está en esta venta. (I.17, 180)

Poco después de dicho su primer arcaísmo, nuevamente golpeados caballero y escudero en la venta de Juan Palomeque, ahora por Maritornes y un arriero, Sancho emplea *fermosura*, como oye decir a su señor:

> – … El tesoro de la *fermosura* desta doncella le debe de guardar algún encantado moro, y no debe de ser para mí.
> –Ni para mí tampoco –respondió Sancho–, porque más de cuatrocientos moros me han aporreado a mí, de manera que el molimiento de las estacas fue tortas y pan pintado. Pero dígame, señor, ¿cómo llama a ésta buena y rara aventura, habiendo quedado della cual quedamos? Aun vuestra merced menos mal, pues tuvo en sus manos aquella incomparable *fermosura* que ha dicho, pero yo, ¿qué tuve sino los mayores porrazos que pienso recebir en toda mi vida? ¡Desdichado de mí y de la madre que me parió, que ni soy caballero andante, ni lo pienso ser jamás, y de todas las malandanzas me cabe la mayor parte! (I.17, 178)

Y en la segunda parte, cerca del Toboso trama el encantamiento de Dulcinea en un monólogo en el que reproduce también un arcaísmo propio de don Quijote:

> Y bien: ¿y de parte de quién la vais a buscar? De parte del famoso caballero don Quijote de la Mancha, que *desface* los tuertos, y da de comer al que ha sed, y de beber al que ha hambre. (II.10, 702)

Parece obvio que cuando Sancho profiere estas envejecidas palabras no lo hace *motu proprio*, sino por imitación de lo que oye a don Quijote, como se muestra en esta última cita. En la segunda parte vuelve a emplear *fermosura* por un motivo similar; don Quijote la usa cuando encomienda a su escudero presentar sus respetos a una dama:

> Corre, hijo Sancho, y di a aquella señora del palafrén y del azor que yo, el Caballero de los Leones, besa las manos a su gran *fermosura*, y que si su grandeza me da licencia, se las iré a besar, y a servirla en cuanto mis fuerzas pudieren y su alteza me mandare. (II.30, 875)

Instantes después Sancho transmite el mensaje del caballero:

> Hermosa señora, aquel caballero que allí se parece, llamado el Caballero de los Leones, es mi amo, y yo soy un escudero suyo, a quien llaman en su casa Sancho Panza. Este tal Caballero de los Leones, que no ha mucho que se llamaba el de la Triste Figura, envía por mí a decir a vuestra grandeza sea servida de darle licencia para que, con su propósito y beneplácito y consentimiento, él venga a poner en obra su deseo, que no es otro, según él dice y yo pienso, que de servir a vuestra encumbrada altanería y *fermosura*; que en dársela vuestra señoría hará cosa que redunde en su pro, y él recibirá señaladísima merced y contento. (II.30, 876)

Sancho, tal y como ha oído a don Quijote, dice *fermosura*, pero emplea el adjetivo *hermosa* al inicio de su intervención, sin la estridencia de la *f–* inicial; quiere esto decir que el sustantivo es reproducción mecánica de lo dicho por el hidalgo, mientras que lo que profiere de su propia cosecha se ajusta al uso común. Esa repetición imitativa se da cuando reproduce literalmente, en tono burlesco, las palabras de don Quijote tras cerciorarse de dónde procedía el ruido de los batanes:

> Yo soy aquél para quien están guardados los peligros, las hazañas grandes, los valerosos *fechos*… (I.20, 219)

Otro tanto podría decirse de *ferir, fazaña* y *facer* y sus derivados, el arcaísmo que más veces repite a lo largo de la obra, a los que se ha de añadir *finojos* (< *genuculum*).

No muy diferente es el caso de las *feridas* que la sobrina del caballero menciona al comienzo de la narración, en cuyas palabras resuena la voz del hidalgo enardecido que imita el lenguaje caballeresco:

> Sepa, señor maese Nicolás –que éste era el nombre del barbero–, que muchas veces le aconteció a mi señor tío estarse leyendo en estos desalmados libros de desventuras dos días con sus noches, al cabo de los cuales, arrojaba el libro de las manos, y ponía

> mano a la espada y andaba a cuchilladas con las paredes; y cuando estaba muy cansado, decía que había muerto a cuatro gigantes como cuatro torres, y el sudor que sudaba del cansancio decía que era sangre de las *feridas* que había recebido en la batalla. (I.5, 74)

Pero los arcaísmos de Sancho, así como los del labrador Pedro Alonso, pueden tener una motivación algo distinta de la autoridad de los relatos caballerescos o la simple imitación de don Quijote. Una vez emplea Sancho el verbo *folgar*, recordando el juramento del marqués de Mantua que ya había citado don Quijote anteriormente:

> Yo hago juramento al Criador de todas las cosas y a los santos cuatro Evangelios, donde más largamente están escritos, de hacer la vida que hizo el grande marqués de Mantua cuando juró de vengar la muerte de su sobrino Valdovinos, que fue de *no comer pan a manteles, ni con su mujer folgar*, y otras cosas que, aunque dellas no me acuerdo, las doy aquí por expresadas, hasta tomar entera venganza del que tal desaguisado me fizo. (I.10, 115)

Más adelante reaparece el juramento en la voz de Sancho con una variante:

> Paréceme, señor mío, que todas estas desventuras que estos días nos han sucedido, sin duda alguna han sido pena del pecado cometido por vuestra merced contra la orden de su caballería, no habiendo cumplido el juramento que hizo de *no comer pan a manteles ni con la reina folgar*, con todo aquello que a esto se sigue y vuestra merced juró de cumplir, hasta quitar aquel almete de Malandrino, o como se llama el moro, que no me acuerdo bien. (I.19, 199)

En este caso, parece que tanto el caballero como el escudero toman como referente el romancero. En el *Cancionero de Romances* de Amberes aparecen, casi literalmente, los octosílabos del caballero y del escudero, aunque pertenecen a romances distintos; "No comer pan a manteles" figura en el romance del Marqués de Mantua y en el romance del desafío de Montesinos y Oliveros[10]:

> … de *no comer a manteles*
> ni a mesa me assentare. (51 r.)
>
> … *ni comer pan a manteles*
> ni nunca entrar en poblado. (66 v.)

[10] *Cancionero de Romances*, Amberes, Martín Nucio; edición facsímil de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1914. Aunque en los versos citados en el texto aparece *holgar*, sin *f-*, en un romance de Bernardo del Carpio aparece la variante con *f-*: "*Folgando* la reyna dello" (139 v.)

Pero el verso "con … holgar" aparece en el romance del conde Dirlos y en el de Jimena Gómez:

> Diciendo juramento a hecho
> sobre un libro missale
> de jamás se quitar las armas
> *ni con la condessa holgare*. (25 v.)
>
> Rey que no faze justicia
> non deuia de reynar
> i caualgar en cauallo
> *ni con la reyna holgar*. (155 r.)

Sin embargo en el *Cancionero* aparece *holgar* y no *folgar*. El caso no es muy diferente de los arcaísmos procedentes de la novela de caballerías; en las colecciones de romances del siglo XVI aparecen frecuentes arcaísmos de manera sistemática y don Quijote arcaíza también su cita. Sancho hace lo mismo cuando recuerda el juramento, imitando en esto a su señor; pero su segundo verso es algo diferente del citado por don Quijote y se corresponde con el de un romance distinto.

1.5. Arcaísmos en otros personajes

El mismo origen en los romances puede tener el *malferido* que el labrador Pedro Alonso emplea cuando lleva a su casa a un molido don Quijote:

> Abran vuestras mercedes al señor Valdovinos y al señor marqués de Mantua, que viene *malferido*, y al señor moro Abindarráez, que trae cautivo el valeroso Rodrigo de Narváez, alcaide de Antequera. (I.5, 75)

Pedro Alonso no ha oído nada parecido de labios del hidalgo, aunque sí ha reconocido los romances a los que este recurría cuando lo recogió apaleado en el campo manchego; y en el romance del Marqués de Mantua del *Cancionero* de Amberes aparecen *feridas* y *ferido* ("Veynte y dos *feridas* tengo", 34 v.; "hame *ferido* Carloto", 35 r.), así como el verso inicial del romance de don Tristán ("*Ferido* está don Tristán", 192 r.). Identificado el referente literario de don Quijote, Alonso identifica también el lenguaje arcaizante como una de sus características, y por eso se permite arcaizar aun cuando no lo haya hecho verbalmente el caballero.

Tampoco ha oído doña Rodríguez un lenguaje marcadamente arcaico a don Quijote, aunque sí lo ha oído en casa de los duques para tratar con el caballero. La dueña no es capaz de discernir entre burlas y veras y por eso acumula arcaísmos al pedir al manchego que repare el agravio de su hija, adoptando un tono ridículamente solemne:

> Días ha, valeroso caballero, que os tengo dada cuenta de la sinrazón y alevosía que un mal labrador *tiene fecha* a mi muy querida y amada fija, que es esta desdichada que aquí está presente, y vos me *habedes prometido* de volver por ella, enderezándole el tuerto que le *tienen fecho*, y agora ha llegado a mi noticia que os *queredes* partir deste castillo, en busca de las buenas venturas que Dios os depare. (II.52, 1055)

Distinto es el caso de Juan Haldudo. Cuando don Quijote le manda reparar el daño que ha infligido a Andrés lo hace preso de la perturbación arcaizante, que Haldudo parodia despiadadamente cuando redobla el castigo:

> Llamad, señor Andrés, ahora –decía el labrador– al *desfacedor* de agravios, veréis cómo no *desface* aqueste; aunque creo que no está acabado de *hacer*, porque me viene gana de desollaros vivo, como vos temíades. (I.4, 66)

Como Sancho en la embajada a la Duquesa, Juan Haldudo emplea *hacer*, sin la *f*– inicial que sí aparece en *desfacedor* y en *desface*. Sin embargo, no hay aquí confusión ni pura y simple imitación: el labrador está citando las palabras de don Quijote desvirtuándolas, presentándolas como un modo de hablar tan inoperante como ineficaz ha resultado su intervención en el caso.

1.6. Arcaísmo e ironía

Similar intención se encuentra en los no poco abundantes arcaísmos que utiliza la voz narradora. Cuando don Quijote vuelve en el asno de Pedro Alonso, el narrador acumula tres:

> Leváronle luego a la cama, y, *catándole las feridas*, no le hallaron ninguna; y él dijo que todo era molimiento, por haber dado una gran caída con Rocinante, su caballo, combatiéndose con diez jayanes, los más desaforados y atrevidos que se pudieran *fallar* en gran parte de la tierra. (I.5, 76)

El narrador reproduce *feridas*, como don Quijote y Pedro Alonso, pero añade nuevos arcaísmos: los verbos *catar* y *fallar*, no utilizados hasta este momento. A lo largo de la obra el narrador recurre con regularidad al arcaísmo, incluso cuando don Quijote deja de utilizarlos, sosteniendo la parodia estilística:

> Aquí le deja Cide Hamete Benengeli, y vuelve a tratar de don Quijote, que, alborozado y contento, esperaba el plazo de la batalla que había de hacer con el robador de la honra de la hija de doña Rodríguez, a quien pensaba enderezar el tuerto y desaguisado que malamente le tenían *fecho*. (II.55, 1079)

Pero el dardo paródico del autor no apunta directamente a sus personajes, sino al origen de este uso en las narraciones caballerescas. En este sentido, don Quijote, Sancho, doña Rodríguez o quienes tratan de embaucar al caballero siguiéndole la corriente estilística son instrumentos de la sátira de la novela de caballerías, incluida la vertiente lingüística y estilística. De un modo u otro, todos los arcaísmos de la obra están relacionados con el protagonista y, a través de este, con su mundo de referencia: los relatos caballerescos. Don Quijote, en líneas generales, recurre a los arcaísmos obedeciendo al impulso que lo lleva a igualarse con los héroes de sus lecturas, por eso habla a veces como se habla en sus libros. Los personajes cultivados, conocedores de la literatura caballeresca y sabedores de la extraña locura del caballero manchego, le siguen el juego y hablan como se habla en los libros que lee don Quijote. Los iletrados, como oyen hablar a don Quijote. Y el narrador no solamente dispone y organiza los usos anteriores, sino que también incorpora los arcaísmos a su propio discurso para ridiculizar este uso lingüístico y, con él, las narraciones caballerescas; es obvio que no es el sesgo arcaizante el que singulariza la voz narradora, sino que acude a los arcaísmos y les da el tratamiento de auténticas citas degradadas, no literales pero sí representativas de un estilo inoperante.

Cervantes descalifica este modo de hablar desde que aparece en la obra: cuando acude por primera vez a las mientes de don Quijote, el narrador ya revela la fuente de donde manan los anticuados usos lingüísticos del hidalgo: "Con estos iba ensartando otros disparates, *todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje*" (I.2, 48). Y antes de eso, incluso, aparecen arcaísmos –similares a los que pondrá en boca de don Quijote– en el capítulo inicial cuando censura la prosa de Feliciano de Silva:

> La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de *la vuestra fermosura*. (I.1, 38)

Y lo mismo sucede más adelante, cuando el hidalgo imagina su propia historia, con "*la vuestra grandeza* disponga de mí a su *talante*" (I.1, 44). Lo que Cervantes ridiculiza es la falta de adecuación de estos modos elocutivos a la situación comunicativa. Así sucede cuando las mozas del partido a la puerta de la venta se admiran de la extraña manera de hablar de don Quijote:

> Con estraño contento, llegó a la venta y a las damas, las cuales, como vieron venir un hombre de aquella suerte, armado y con lanza y adarga, llenas de miedo, se iban a entrar en la venta; pero don Quijote, coligiendo por su huida su miedo, alzándose la visera de papelón y descubriendo su seco y polvoroso rostro, con gentil talante y voz reposada, les dijo:
> –No *fuyan* las vuestras mercedes ni teman desaguisado alguno; *ca* a la orden de caballería que profeso *non* toca ni atañe *facerle* a ninguno, cuanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran.

> Mirábanle las mozas, y andaban con los ojos buscándole el rostro, que la mala visera le encubría; mas, como se oyeron llamar doncellas, cosa tan fuera de su profesión, no pudieron tener la risa, y fue de manera que don Quijote vino a correrse y a decirles:
> –Bien parece la mesura en las *fermosas*, y es mucha sandez además la risa que de leve causa procede; pero no *vos* lo digo porque os *acuitedes* ni *mostredes* mal talante; que el mío *non* es de *ál* que de serviros.
> El lenguaje, no entendido de las señoras, y el mal talle de nuestro caballero acrecentaba en ellas la risa y en él el enojo. (I.2, 50)

Las mozas del partido, irónicamente llamadas *señoras* por la voz del narrador, se ríen de un lenguaje que no llegan a entender. Más adelante se encuentra una situación similar, cuando la ventera, su hija y Maritornes escuchan al caballero conjeturando, sin entender palabra, el sentido genérico de su intervención:

> Confusas estaban la ventera y su hija y la buena de Maritornes oyendo las razones del andante caballero, que *así las entendían como si hablara en griego*, aunque bien alcanzaron que todas se encaminaban a ofrecimiento y requiebros; y, como no usadas a semejante lenguaje, mirábanle y admirábanse, y parecíales otro hombre de los que se usaban. (I.16, 170)

Cervantes pone en boca de don Quijote una variedad lingüística inapropiada para la singularidad de la situación comunicativa en que se emplea. El criterio que en estas ocasiones guía la selección de los procedimientos expresivos de don Quijote es la autoridad que concede a la variedad lingüística que marca el estilo literario de la narración caballeresca ("A nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído", I.2, 49), sin tener en cuenta que el uso razonable se adapta no solo a la intención del que habla, sino también a su destinatario y a la situación de comunicación. Obnubilado por sus lecturas, el caballero yerra en la elección y podría decirse que en estas ocasiones no se comporta como *discreto*, puesto que no acierta a discernir a qué ha de ajustarse la forma del hablar. Por eso, a las mujeres de la venta "parecíales otro hombre de los que se usaban".

El malentendido ocasiona una tunda a Sancho en el encuentro con el vizcaíno:

> Sancho Panza, que vio en el suelo al fraile, apeándose ligeramente de su asno, arremetió a él y le comenzó a quitar los hábitos. Llegaron en esto dos mozos de los frailes y preguntáronle que por qué le desnudaba. Respondioles Sancho que aquello le tocaba a él ligítimamente, como *despojos de la batalla* que su señor don Quijote había ganado. *Los mozos, que no sabían de burlas, ni entendían aquello de despojos ni batallas*, viendo que ya don Quijote estaba desviado de allí, hablando con las que en el coche venían, arremetieron con Sancho y dieron con él en el suelo; y, sin dejarle pelo en

> las barbas, le molieron a coces y le dejaron tendido en el suelo sin aliento ni sentido. (I.8, 101)

El contraste con otras variedades menos nobles es otro recurso que utiliza el autor para ridiculizar el lenguaje arcaico. En la venta, con motivo del encuentro nocturno con Maritornes, don Quijote le espeta:

> –Quisiera hallarme en términos, *fermosa y alta señora*, de poder pagar *tamaña merced* como la que con la vista de vuestra gran *fermosura* me *habedes fecho*, pero ha querido la fortuna, que no se cansa de perseguir a los buenos, ponerme en este lecho, donde yago tan molido y quebrantado que, aunque de mi voluntad quisiera satisfacer a la vuestra, fuera imposible. Y más, que se añade a esta imposibilidad otra mayor, que es la prometida fe que tengo dada a la sin par Dulcinea del Toboso, única señora de mis más escondidos pensamientos; que si esto no hubiera de por medio, no fuera yo tan sandio caballero que dejara pasar en blanco la venturosa ocasión en que vuestra gran bondad me ha puesto. (I.16, 174)

En su papel de caballero, las palabras anticuadas fluyen en don Quijote como si protagonizara la ilusoria narración de sus hazañas. El narrador añade a continuación:

> Maritornes estaba congojadísima y trasudando, de verse tan asida de don Quijote, y, sin entender ni estar atenta a las razones que le decía, procuraba, sin hablar palabra, desasirse. El bueno del arriero, a quien tenían despierto sus malos deseos, desde el punto que entró *su coima* por la puerta, la sintió; *estuvo atentamente escuchando todo lo que don Quijote decía, y, celoso de que la asturiana le hubiese faltado la palabra por otro, se fue llegando más al lecho de don Quijote, y estúvose quedo hasta ver en qué paraban aquellas razones, que él no podía entender*. Pero, como vio que la moza forcejaba por desasirse y don Quijote trabajaba por tenella, pareciéndole mal la burla, enarboló el brazo en alto y descargó tan terrible puñada sobre las estrechas quijadas del enamorado caballero, que le bañó toda la boca en sangre; y, no contento con esto, se le subió encima de las costillas, y con los pies más que de trote, se las paseó todas de cabo a cabo. (I.16, 174-175)

La *fermosa y alta señora* de la intervención de don Quijote se transforma ahora en la *coima* del arriero que la espera, sin entender tampoco el lenguaje del caballero. En su palabra, don Quijote ennoblece lo que nombra; el narrador, por el contrario, lo envilece con un término procedente de la germanía. Y en la aventura de los rebaños, una metáfora degradante para referirse a un guijarro contrasta con el arcaísmo *malferido*:

> Llegó en esto *una peladilla de arroyo*, y, dándole en un lado, le sepultó dos costillas en el cuerpo. Viéndose tan maltrecho, creyó sin duda que estaba muerto o *malferido*. (I.18, 194)

Una de las más descarnadas burlas de la obra se basa en un anticuado latinismo, *ínsula*, muy del gusto caballeresco, cuyo significado desconoce Sancho por completo. Y también lo desconocen la sobrina y el ama de don Quijote:

> –Ama de Satanás, el sonsacado, y el destraído, y el llevado por esos andurriales soy yo, que no tu amo; él me llevó por esos mundos, y vosotras os engañáis en la mitad del justo precio: él me sacó de mi casa con engañifas, prometiéndome una *ínsula*, que hasta agora la espero.
> –Malas ínsulas te ahoguen –respondió la sobrina–, Sancho maldito. Y *¿qué son ínsulas? ¿Es alguna cosa de comer, golosazo, comilón, que tú eres?*
> *–No es de comer* –replicó Sancho–, *sino de gobernar y regir mejor que cuatro ciudades y que cuatro alcaldes de corte*. (II.2, 640)

Esa *ínsula de gobernar y regir* no es capaz Sancho de relacionarla con *isla*, y de ahí idean los duques el disparate de situarla tierra adentro, en tierras aragonesas[11].

2. Dulcinea del Toboso

Como han señalado cuantos se han ocupado de ella, Dulcinea solamente tiene presencia en *Don Quijote* como mención, nunca como personaje. Se alude a ella de muy diferentes maneras: es la dama de la que don Quijote dice estar enamorado, una rústica aldeana conocida de Sancho, y un personaje conocido de oídas (ya como dama, ya como aldeana) para casi todos los demás. Ella es creación de una creación, como dice Carlos Mata Induráin[12]: no tiene ser antes de ser imaginada como dama del caballero, de la misma manera que este –como caballero andante– tampoco lo tiene antes de ser creado por el hidalgo manchego. Ello ha propiciado una gran variedad de interpretaciones[13], no exentas de polémica y de exageraciones más o menos evidentes. "Es difícil explicar –como dice Riley– qué representa Dulcinea a los ojos de Don Quijote, aparte de ser su profesada inspiración y el objeto de su devoción"[14].

2.1. La sin par Dulcinea

Excepción hecha de los versos preliminares, la primera mención de Dulcinea aparece en el primer capítulo de la obra, donde se encuentra ya en esa doble faceta de aldeana y dama:

---

[11] Martín de Riquer, *Aproximación al Quijote*, pág. 126.

[12] Carlos Mata Induráin, "*Ella pelea en mí y vence en mí*: Dulcinea, ideal amoroso del Caballero de la Voluntad", *Príncipe de Viana*, 236 (2005), págs. 663-676, pág. 663.

[13] Javier S. Herrero, "Dulcinea and her critics", *Cervantes*, 2.1 (1982), págs. 23-42.

[14] Edward C. Riley, *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 2000, pág. 171.

> ¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quien dar nombre de su dama! Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a esta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla Dulcinea del Toboso, porque era natural del Toboso; nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto. (I.1, 44)

"*Dulcinea* no está formado directamente sobre *Aldonza* –dice Rafael Lapesa–, sino sobre el equivalente *Dulce*"[15], y recuerda una pastora *Dulcina* y un pastor *Dulcineo* en una obra del italiano Antonio de Lofrasso, *Los diez libros de fortuna de amor*, traducidos en 1573[16]. El "hallazgo" viene precedido por la búsqueda: la existencia de una mujer a quien dar nombre de señora no salta por sí sola en la conciencia de don Quijote, sino como "accesorio imprescindible" –dice Allen[17]– para el caballero. La creación de Dulcinea a partir de Aldonza, que jamás se dio por enterada de los supuestos amores del hidalgo, recuerda también el enamoramiento de oídas, tan caro a la poesía de los trovadores y al mundo de la cortesía. Si don Quijote tiene que rebuscar en su memoria para hallar la mujer a quien dar título de su dama es que no está verdaderamente enamorado[18] y Dulcinea no tiene, en principio, más consistencia que la de un requisito más (como el caballo o las armas) para iniciar el juego caballeresco con el que fantasea el hidalgo. El narrador lo confirma poco después de la invención de Dulcinea, cuando don Quijote, ya en el campo, habla "como si verdaderamente fuera enamorado" (I.2, 47).

---

[15] Rafael Lapesa, "Aldonza-Dulce-Dulcinea", en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1982, págs. 212-218, pág. 216.

[16] *Los diez libros de fortuna d'amor*, Barcelona, 1573. Dulcineo figura como autor de un soneto "por la medalla de oro en que estaba esculpida la figura de Cupido, la cual le dio su querida Estrella" (197 r.-197 v.) y Dulcina, como destinataria de unos versos del pastor Defeybo (197 r.)

[17] John Jay Allen, "El desarrollo de Dulcinea y la evolución de don Quijote", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 38 (1990), págs. 849-856, pág. 849.

[18] Así lo afirma Gonzalo Torrente Ballester: "Creer que don Quijote ama a Dulcinea es una de las mayores falsedades interpretativas a que su historia dio lugar. Son ganas de negar lo evidente, de olvidar el proceso de invención de Dulcinea y lo que a su respecto, en un momento de sinceridad, don Quijote dice. […] De este cuento, interpretado objetiva y llanamente, sólo se deduce: a) que necesitaba una dama como *tercer término* de su caballería; b) que la inventó como se había inventado a sí mismo, y c) que esta invención, como todas las suyas, «tenía una base real». La conversión de Aldonza en Dulcinea obedece a este razonamiento hipotético: «si necesito una dama de quien enamorarme, aquí tengo el recuerdo de Aldonza Lorenzo, la hija de Lorenzo Corchuelo, que me gustó hace veinticinco o treinta años. De ésta será de quien 'me finja' enamorado». ¿De ésta, exactamente, o del fantasma que monta encima del recuerdo, fantasma cuya naturaleza imaginaria conoce?" (*El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975, págs. 71-72).

Las menciones de Dulcinea en la primera salida se refieren casi invariablemente a su *fermosura*: "Sobre las bellas bella" (I.4, 67), "no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha" (I.5, 68), "tamaña beldad" (I.4, 69). A ella se encomienda cuando entra en la lid:

> Alzó los ojos al cielo, y, puesto el pensamiento –a lo que pareció– en su señora Dulcinea, dijo:
> –Acorredme, señora mía, en esta primera afrenta que a este vuestro avasallado pecho se le ofrece; no me desfallezca en este primero trance vuestro favor y amparo. (I.3, 58)
>
> Encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero molino que estaba delante. (I.8, 96)
>
> ¡Oh señora de mi alma, Dulcinea, flor de la fermosura, socorred a este vuestro caballero, que, por satisfacer a la vuestra mucha bondad, en este riguroso trance se halla! (I.8, 103)

Y a ella envía, para que den testimonio de sus hechos, a quienes se cruzan en su camino:

> En pago del beneficio que de mí habéis recebido, no quiero otra cosa sino que volváis al Toboso, y que de mi parte os presentéis ante esta señora y le digáis lo que por vuestra libertad he fecho. (I.8, 101)
>
> Por cierto, fermosas señoras, yo soy muy contento de hacer lo que me pedís; mas ha de ser con una condición y concierto, y es que este caballero me ha de prometer de ir al lugar del Toboso y presentarse de mi parte ante la sin par doña Dulcinea, para que ella haga dél lo que más fuere de su voluntad. (I.9, 111)
>
> De gente bien nacida es agradecer los beneficios que reciben, y uno de los pecados que más a Dios ofende es la ingratitud. Dígolo porque ya habéis visto, señores, con manifiesta experiencia, el que de mí habéis recebido; en pago del cual querría, y es mi voluntad, que, cargados de esa cadena que quité de vuestros cuellos, luego os pongáis en camino y vais a la ciudad del Toboso, y allí os presentéis ante la señora Dulcinea del Toboso y le digáis que su caballero, el de la Triste Figura, se le envía a encomendar, y le contéis, punto por punto, todos los que ha tenido esta famosa aventura hasta poneros en la deseada libertad; y, hecho esto, os podréis ir donde quisiéredes a la buena ventura. (I.22, 246)

2.2. Aldonza Lorenzo

Las observaciones del narrador desdicen al exaltado caballero. Ya se ha visto cómo desde el comienzo fija su atención en los aspectos menos idealizados de Dulcinea. La moza labradora, bajo el nombre de Dulcinea, reaparece, en una anotación marginal del

manuscrito que traducirá el morisco a partir del capítulo 9, caracterizada en una ocupación menos noble de lo que supone don Quijote:

> Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha. (I.9, 108)

Y los caminos de la dama y la labradora vuelven a cruzarse, de manera decisiva, cuando el caballero da a conocer a Sancho que Dulcinea es hija de Lorenzo Corchuelo:

> –Osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destos ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces; y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es el recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo, y su madre, Aldonza Nogales, la han criado.
> –¡Ta, ta! –dijo Sancho–. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?
> –Ésa es –dijo don Quijote–, y es la que merece ser señora de todo el universo.
> –Bien la conozco –dijo Sancho–, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire. Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura, que no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que, con justo título, puede desesperarse y ahorcarse; que nadie habrá que lo sepa que no diga que hizo demasiado de bien, puesto que le lleve el diablo. Y querría ya verme en camino, sólo por vella; que ha muchos días que no la veo, y debe de estar ya trocada, porque gasta mucho la faz de las mujeres andar siempre al campo, al sol y al aire. Y confieso a vuestra merced una verdad, señor don Quijote: que hasta aquí he estado en una grande ignorancia; que pensaba bien y fielmente que la señora Dulcinea debía de ser alguna princesa de quien vuestra merced estaba enamorado, o alguna persona tal, que mereciese los ricos presentes que vuestra merced le ha enviado: así el del vizcaíno como el de los galeotes, y otros muchos que deben ser, según deben de ser muchas las vitorias que vuestra merced ha ganado y ganó en el tiempo que yo aún no era su escudero. Pero, bien considerado, ¿qué se le ha de dar a la señora Aldonza Lorenzo, digo, a la señora Dulcinea del Toboso, de que se le vayan a hincar de rodillas delante della los vencidos que vuestra merced le envía y ha de enviar? Porque podría ser que, al tiempo que ellos llegasen, estuviese ella rastrillando

> lino, o trillando en las eras, y ellos se corriesen de verla, y ella se riese y enfadase del presente. (I.25, 283-284)

La larga cita pone al descubierto que Sancho tiene de Dulcinea una imagen diametralmente opuesta a la que don Quijote le había transmitido a Vivaldo unos capítulos antes[19]. El eufónico nombre Dulcinea contrasta con el de Aldonza, un nombre vulgar; su calidad, por lo menos de princesa en palabras de don Quijote, con la de "moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho" (I.25, 283), según Sancho; y su hermosura sobrehumana, descrita por don Quijote a base de "tópicos petrarquistas rutinarios" (Allen), contrasta con las maneras hombrunas que describe Sancho. A ello añade Sancho otras notas poco favorecedoras que se agrandan después cuando da noticia de su falsa embajada. Cada una de las cualidades de Dulcinea ensalzadas por don Quijote halla su correspondencia en una imaginaria, pero verosímil, descripción del encuentro entre Aldonza y Sancho: don Quijote la imagina ensartando perlas o bordando y Sancho, cribando trigo; los gestos de alegría que imagina el caballero se transforman en indiferencia en el escudero; la "alta señora" lo es, para Sancho, por su desproporcionada estatura; el "olor sabeo" y la "fragancia aromática" (I.31, 359) se convierten en "un olorcillo algo hombruno" (I.31, 359); Aldonza no llegó a leer la carta a Dulcinea, sino que la hizo pedazos "porque dijo que no sabía leer ni escribir" (I.31, 360); y la esperada "rica joya en albricias" (I.31, 360) se queda en "un pedazo de pan y queso" (I.31, 360)[20].

Como señala Mancing[21], la correspondencia entre Dulcinea y Aldonza es un punto de debilidad para el caballero. Y esto supone que, conocedor del secreto, Sancho puede valorar el despropósito de su señor. Don Quijote lleva hasta el extremo su papel de enamorado y guarda la fe que debe a su señora cuando se figura solicitado por una doncella, que no es sino Maritornes, en la venta de Juan Palomeque; y, asimismo, se niega a desposarse con la princesa Micomicona, para estupor del escudero.

---

[19] "Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta, o no, de que el mundo sepa que yo la sirvo; sólo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas" (I.13, 141-142).

[20] Augustin Redondo se sirve de la descripción sanchopancesca de Aldonza para mostrar que el personaje es una manifestación de lo carnavalesco, del "mundo al revés", por cuanto encarna la contrafigura de la dama y, de resultas, tiene que ver con un "desvirilizado" don Quijote (Augustin Redondo, "Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso", en *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997, págs. 231-249).

[21] Howard Mancing, *The Chivalric Wold of Don Quixote. Style, Structure and Narrative Technique*, Columbia & London, University of Missouri Press, 1982, pág. 89.

2.3. El amor

Puede, razonablemente, dudarse de que don Quijote sea un hombre verdaderamente enamorado, como dice Torrente Ballester, pero su comportamiento y sus dichos corresponden a los de un verdadero amante. Una frase suya ("Ella pelea en mí, y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser", I.30, 353) lleva a afirmar a uno de los más decididos partidarios de la interpretación puramente cómica de Dulcinea que "Cervantes acerca mucho la copia irónica al modelo de las afirmaciones serias"[22]; y a Unamuno, a parangonarla con un pasaje de la *Epístola a los Gálatas* de San Pablo[23].

Si no fuera un anacronismo, podría considerarse a Cervantes auténtico precursor de Max Scheler cuando afirma que el amor consiste en una moción de la voluntad que ve en la persona amada la realización más alta posible de los valores:

> El amor no es la fijación, por decirlo así, emocionalmente afirmativa de un valor que está ahí dado y presente ante nosotros. Tampoco se dirige a cosas dadas (o personas reales) meramente en virtud de los valores positivos que tengan en sí y que estén "dados" ya antes de entrar en escena el amor. […] El amor sólo existe allí donde al valor dado ya en él "como real" se añade aún el *movimiento,* la intención hacia valores todavía posibles y "más altos" de lo que son aquellos que ya existen y están dados, pero que todavía *no* están dados como cualidades positivas[24].

El amor no anula la realidad actual y efectiva de la persona a la que se ama, pero no la reduce a solo ella. Tiene en cuenta la potencialidad tanto como la actualidad y, en tanto en cuanto aspira a la realización de un ser más alto, se proyecta siempre hacia un futuro por hacer más que a un pasado ya acabado e inmodificable. Esa Dulcinea de los capítulos iniciales, apenas un requisito formal para el caballero, se va transformando poco a poco en una imagen del valor afectivo. Así lo manifiesta cuando revela a Sancho la identidad factual de Aldonza:

---

[22] Anthony Close, *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica, 2005, pág. 306; del mismo autor es "Don Quixote's love for Dulcinea: a study of Cervantine irony" (*Bulletin of Hispanic Studies*, 50.3, 1973, págs. 237-255), donde concluye que bajo la apariencia de un amor sublime en don Quijote, el autor esconde una burla sutil del amor en la novela caballeresca.

[23] "Serias y muy serias fueron las razones con que Don Quijote justificó su castigo, haciendo ver que si no fuese por el valor que infundía Dulcinea en su pecho, no le tendría para matar una pulga, pues no era el valor suyo, sino el de Dulcinea, el que tomando a su brazo por instrumento de sus hazañas, llevaba estas a feliz término. Y así es en verdad que cuando vencemos es la Gloria la que por nosotros vence. *Ella pelea en mí y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella y tengo vida y ser*. ¡Heroicas palabras, que debemos llevar grabadas en el corazón! Palabras que son al quijotismo lo que al cristianismo es aquella sentencia de Pablo de Tarso: *Con Cristo estoy juntamente crucificado, y vivo; no ya yo, mas vive Cristo en mí*" (Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Renacimiento, 1914, 2.ª ed., págs. 172-173).

[24] M. Scheler, *Esencia y formas de la simpatía*, Buenos Aires, Losada, 1957, 3.ª ed., pág. 209.

> Por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas, debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquéllos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar subjeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. Porque has de saber, Sancho, si no lo sabes, que dos cosas solas incitan a amar más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama; y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa ninguna le iguala, y en la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada; y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad. (I.25, 285)

Obsérvese como don Quijote dice *vale* y no *es*; y cómo los verbos *pensar, creer, imaginar* y *desear* remiten a esa "realidad trascendida", en palabras de Torres Antoñanzas. Si don Quijote está enamorado, lo está como podría estarlo cualquiera: enamorado de quien *puede ser* lo que todavía no es. La tragedia de don Quijote no es el desdén de Dulcinea o su "inexistencia", pues la plena realización del amor mira hacia adelante y su dimensión viene dada por la tensión entre lo que se es *ahora* y lo que en potencia se puede ser. La verdadera tragedia amorosa de don Quijote es otra: la constatación de que es insalvable la distancia entre la Aldonza actual y la Dulcinea potencial.

2.4. La Dulcinea encantada

No le falta razón a Allen al afirmar que "el protagonista cambia radicalmente, y a medida que cambia Don Quijote, cambia su concepto de Dulcinea". Es en la segunda parte de la obra donde la distancia entre Aldonza y Dulcinea se va agrandando desde el momento en que Sancho "encanta" a Dulcinea en las cercanías del Toboso (II.10), que se examina más detenidamente en otro capítulo. Con propiedad se puede aquí decir que la persona transformada es Dulcinea[25]; a ojos de don Quijote ha transmutado su persona en la de una vulgar labradora muy alejada de la Dulcinea imaginada. Su discurso, como el

[25] Gonzalo Torrente Ballester comenta así el pasaje: "Ya está Dulcinea transformada. ¿Qué Dulcinea? La imaginaria, por supuesto, no la real Aldonza, que, en su ser, probablemente se parecería más a la labradora mal oliente que a la abstracción descrita, en ocasión memorable, por don Quijote. Sancho opera con el fantasma, no con el ser real. Y, lo que finge ver, es la Dulcinea imaginaria, sobre cuya inexistencia don Quijote le puso en autos. El soliloquio que esta trama prepara, además de ser un prodigio literario, muestra los puntos que calzaba la mollera de poca sal" (*El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975, pág. 174).

de su acompañante, está plagado de vulgarismos y arcaísmos vulgares, y las altisonantes palabras de Sancho suenan a burla en los oídos de las mozas:

> –Apártense *nora en tal* del camino, y *déjenmos* pasar, que vamos *de priesa*.
> A lo que respondió Sancho:
> –¡Oh princesa y señora universal del Toboso! ¿Cómo vuestro magnánimo corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la coluna y sustento de la andante caballería?
> Oyendo lo cual, otra de las dos dijo:
> –Mas, *¡jo, que te estrego, burra de mi suegro!* ¡Mirad con qué se vienen los señoritos ahora a hacer burla de las aldeanas, como si aquí no supiésemos echar pullas como ellos! Vayan su camino, e *déjenmos* hacer el *nueso*, y *serles ha* sano.
> […]
> –¡Tomá que mi agüelo! –respondió la aldeana–. ¡Amiguita soy yo de oír *resquebrajos*! Apártense y *déjenmos* ir, y *agradecérselo hemos*. (II.10, 707-708)

Las maneras hombrunas de la labradora desdicen la fantasiosa delicadeza que don Quijote atribuye a Dulcinea, sus facciones ("No de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata", II.10, 706) poco tienen que ver con "el sol de hermosura" y el olor que desprende ("Cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrinó y atosigó el alma", dice don Quijote, II.10, 709) no es precisamente de "ámbares y flores", como suponía el caballero. En la esperpéntica descripción que Sancho hace de la belleza de la mujer, invisible a los ojos de don Quijote, Alicia de Colombí-Montguió ha visto una parodia de los lugares comunes del petrarquismo:

> ¡Oh canalla! –gritó a esta sazón Sancho– ¡Oh encantadores aciagos y malintencionados, y quién os viera a todos ensartados por las agallas, como sardinas en lercha! Mucho sabéis, mucho podéis y mucho más hacéis. Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcornoqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo, y, finalmente, todas sus faciones de buenas en malas, sin que le tocárades en el olor; que por él siquiera sacáramos lo que estaba encubierto debajo de aquella fea corteza; aunque, para decir verdad, nunca yo vi su fealdad, sino su hermosura, a la cual subía de punto y quilates un lunar que tenía sobre el labio derecho, a manera de bigote, con siete o ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos de más de un palmo. (II.10, 809)

Colombí ha rastreado la expresión *las perlas de los ojos* en un soneto de Francesco Berni y en otro, imitado de este, de Baltasar de Alcázar. La calificación de los ojos deja

preocupado al caballero, que vuelve a interrogar a Sancho sobre la Dulcinea encantada en el capítulo siguiente:

> –Si mal no me acuerdo, dijiste que tenía los ojos de perlas, y *los ojos que parecen de perlas antes son de besugo que de dama*; y, a lo que yo creo, los de Dulcinea deben ser de verdes esmeraldas, rasgados, con dos celestiales arcos que les sirven de cejas; y esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes, que sin duda te trocaste, Sancho, tomando los ojos por los dientes.
> –Todo puede ser –respondió Sancho–, porque también me turbó a mí su hermosura como a vuesa merced su fealdad. Pero encomendémoslo todo a Dios, que Él es el sabidor de las cosas que han de suceder en este valle de lágrimas. (II.11, 712)

"La tragedia –escribe Colombí– se da justamente cuando el antirretrato [de Sancho] se hace carne en la cueva de Montesinos"[26]. En efecto, en la cueva don Quijote "vuelve a ver" a la Dulcinea encantada con sus mismas acompañantes:

> Montesinos […] me mostró tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras; y, apenas las hube visto, cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso, y las otras dos aquellas mismas labradoras que venían con ella, que hablamos a la salida del Toboso. (II.23, 826)

"Dulcinea" vuelve la espalda a don Quijote y envía, poco después, a una de sus compañeras a pedir prestados seis reales al caballero, que solamente dispone de cuatro y, asombrado de que los encantados tengan tales necesidades, se los entrega. A las encendidas palabras del caballero, la labradora corresponde con un gesto burlesco:

> Y, tomando los cuatro reales, en lugar de hacerme una reverencia, hizo una cabriola, que se levantó dos varas de medir en el aire. (II.23, 828)

El encantamiento de Dulcinea y su posterior visión en la cueva apenan al caballero. Según señala Mancing, en el texto aparecen alusiones a la interiorización de esta preocupación:

> Pensativo además iba don Quijote por su camino adelante, considerando la mala burla que le habían hecho los encantadores, volviendo a su señora Dulcinea en la mala figura de la aldeana, y no imaginaba qué remedio tendría para volverla a su ser primero; y estos pensamientos le llevaban tan fuera de sí, que, sin sentirlo, soltó las riendas a Rocinante. (II.11, 711)

[26] Alicia de Colombí-Montguió, "Los ojos de perlas de Dulcinea (*Quijote*, II, 10 y 11). El antipetrarquismo de Sancho (y de otros)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32.2 (1983), págs. 389-402, pág. 402.

> Finalmente, sin hablarse palabra, se pusieron a caballo y se apartaron del famoso río, don Quijote sepultado en los pensamientos de sus amores. (II.30, 874)

Pero lo que más consecuencias va a dejar en la narración es que Montesinos anuncia a don Quijote que se le daría aviso de "cómo habían de ser desencantados él, y Belerma y Durandarte, con todos los que allí estaban" (II.23, 827). El modo de desencantar a Dulcinea se fragua en el palacio de los duques.

Los duques, como en la primera parte Vivaldo, vuelven a interrogar a don Quijote sobre Dulcinea; sus evasivas respuestas en las dos ocasiones hay que interpretarlas como afán de preservar su intimidad: la intimidad de esos potenciales valores que contempla en su señora. Don Quijote no "miente" en estos dos casos. Allen llama la atención sobre el hecho de que ahora el caballero describe el carácter de Dulcinea (en el caso de Vivaldo se limitaba al físico). Ante la insinuación, formulada por la Duquesa, de que Dulcinea es criatura ilusoria, don Quijote reacciona de esta manera:

> – … Se colige, si mal no me acuerdo, que nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento, y la pintó con todas aquellas gracias y perfeciones que quiso.
> –En eso hay mucho que decir –respondió don Quijote–. Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo, como son: hermosa, sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad, agradecida por cortés, cortés por bien criada, y, finalmente, alta por linaje, a causa que sobre la buena sangre resplandece y campea la hermosura con más grados de perfeción que en las hermosas humildemente nacidas. (II.32, 897)

La Duquesa se refiere a la Dulcinea-Aldonza *actual*: los verbos en pasado remiten a hechos cumplidos y efectivos. En la respuesta del caballero desaparecen los pasados: los presentes, que neutralizan el flujo cronológico, y el subjuntivo (*como conviene que sea una dama*…) apuntan a posibilidades más que a realidades factuales. No están hablando, pues, exactamente del mismo asunto

La burla del desencantamiento, ideada con todo lujo de detalles (II.35), imbrica la simpleza y la ambición de Sancho con la frustración de don Quijote, y deja como resultado la impotencia del caballero, pues el desencantar a Dulcinea no estará ya en su mano, sino que depende de los azotes que ha de darse el escudero. La azotaina se vuelve recurrente a partir de este momento y deja ver un don Quijote que, dejando atrás su intemperancia con las impertinencias de Sancho, trata de ser persuasivo con él: una docena de veces se repite la petición (II.35, II.41, II.46, II.59, II.60, II.62, II.63, II.68, II.69 y

II.71, dos veces). Incluso Sancho se revuelve y tumba a don Quijote cuando este trata de azotarlo a la fuerza, y hasta llegan a negociar un precio en metálico por la azotaina.

El encantamiento y desencantamiento de Dulcinea sirven de columna vertebral a la segunda parte de la obra. La dama idealizada de don Quijote, que en la primera parte no había pasado de ser una mención secundaria, se convierte ahora en el centro fantasmal de la narración; y sirve a Cervantes para presentar, por un lado, la sublimada visión del caballero y, por otro, su contrapunto cómico en las manipulaciones de Sancho, los duques y sus secuaces. Don Quijote, que se mostraba altanero y arrogante invocando a su señora en la primera parte[27], se muestra ahora mesurado[28] y ensimismado, rumiando una actitud que va del estupor por el encantamiento, a un dolorido desengaño final, pasando por la frustración de un desencantamiento que no está en su mano deshacer.

2.5. El declive del caballero

El inicio del declive, y uno de los puntos culminantes de la obra, llega en el encuentro con el Caballero de la Blanca Luna. Este se presenta en Barcelona ante don Quijote con no menos arrogancia que la que este mostraba en los inicios de la novela:

> Vengo a contender contigo y a probar la fuerza de tus brazos, en razón de hacerte conocer y confesar que mi dama, sea quien fuere, es sin comparación más hermosa que tu Dulcinea del Toboso; la cual verdad si tú la confiesas de llano en llano, escusarás tu muerte y el trabajo que yo he de tomar en dártela. (II.64, 1158)

El desafío se resuelve con el consabido resultado de la derrota de don Quijote, en la que también está presente la mención de Dulcinea en unas palabras que no nos resistimos a citar una vez más:

> –Vencido sois, caballero, y aun muerto, si no confesáis las condiciones de nuestro desafío.
> Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo:
> –Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra. (II.64, 1160)

La respuesta de don Quijote pone en orden los valores que subyacen en la obra. La respuesta de don Quijote no podría ser otra, a menos que dejara de ser quien es. Al pedirle

[27] En el encuentro con los mercaderes toledanos, don Quijote se presenta desafiante y provocador: "Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso" (I.4, 68).

[28] Allen, "El desarrollo de Dulcinea y la evolución de don Quijote", pág. 854.

que admita el menoscabo de Dulcinea, el Caballero de la Blanca Luna está pidiendo a don Quijote la aniquilación (la reducción a la nada) de su persona: para este lance no hay más salida digna que la muerte, pues solamente con la muerte se preserva la integridad moral del vencido. La derrota no está tanto en haber sido derribado como en la humillación de desdecirse. En este momento supremo, don Quijote experimenta el naufragio de lo finito, en palabras de Jaspers, y "contempla la realidad y verdad de lo infinito"[29]. Un sublime don Quijote emerge de la arena en que su cuerpo está tendido, en tanto en cuanto se le ha revelado la médula de lo trágico como la necesidad de optar entre dos verdades de hondísimo calado: la vida y su porqué. Para un verdaderamente heroico don Quijote la vida (la del "más desdichado caballero de la tierra") vale menos que su porqué ("Dulcinea es la más hermosa mujer del mundo"). El tamaño gigantesco del conflicto viene dado por el compromiso vital con la verdad ("No es bien que mi flaqueza defraude esta verdad"). Don Quijote cifra en Dulcinea lo incondicionado, lo que no está sujeto a contingencia. No podría afirmarse de manera tajante que el caballero lleve al extremo la lealtad a su dama, sino más bien la que se debe a sí mismo, a la humanidad de su propia persona.

Pero Cervantes va más allá. Camino de su lugar de origen, Sancho da por terminada su fraudulenta azotaina y don Quijote espera encontrar desencantada a su dama:

> Aquel día y aquella noche caminaron sin sucederles cosa digna de contarse, si no fue que en ella acabó Sancho su tarea, de que quedó don Quijote contento sobremodo, y esperaba el día, por ver si en el camino topaba ya desencantada a Dulcinea su señora; y, siguiendo su camino, no topaba mujer ninguna que no iba a reconocer si era Dulcinea del Toboso, teniendo por infalible no poder mentir las promesas de Merlín. (II.72, 1209)

Pero Dulcinea no aparece. Las últimas menciones de la dama figuran en el penúltimo capítulo de la obra. Don Quijote interpreta como malos agüeros la pugna de dos muchachos por una jaula de grillos y una liebre perseguida por los galgos. "No la has de ver en todos los días de tu vida" (II.73, 1210) dice uno de los muchachos al otro, y don Quijote entiende esas palabras referidas a Dulcinea: "Aplicando aquella palabra a mi intención, quiere significar que no tengo de ver más a Dulcinea" (II.73, 1210). Y lo mismo sucede con la liebre ("¡Malum signum! ¡Malum signum! Liebre huye, galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece!", II.73, 1210). De nada sirve que Sancho ponga la liebre y la jaula en manos de don Quijote:

> He aquí, señor, rompidos y desbaratados estos agüeros, que no tienen que ver más con nuestros sucesos, según que yo imagino, aunque tonto, que con las nubes de antaño. (II.73, 1211)

[29] Karl Jaspers, *Esencia y formas de lo trágico*, Buenos Aires, Sur, 1960, págs. 87-88.

Dulcinea está aquí simbolizada en la jaula y la liebre[30], y poco tranquilizan al caballero que Sancho las deposite en sus manos y sus palabras descalificadoras de los agüeros. Don Quijote, tan proclive a explayarse en cuanto tiene que ver con encantamientos, guarda un espeso e impenetrable silencio, guarnecido por la comprensión de Sancho y el respeto del narrador. El sombrío presagio de don Quijote viene motivado por lo cordial y de poco sirven sermones ni consuelos, como dice Casalduero[31]. Desaparecen lo irónico y lo cómico. ¿Duda el caballero de la realización de su verdad? ¿Siente completado ya el curso de su vida? Nada queda por añadir a su andadura caballeresca, y la aflicción y la enfermedad lo llevan a cerrar, con la muerte, la culminación de su vida, no sin antes desgranar la última mención de su dama:

> Dulcinea del Toboso, gloria de estas riberas, adorno de estos prados, sustento de la hermosura, nata de los donaires, y, finalmente, sujeto sobre quien puede asentar bien toda alabanza, por hipérbole que sea. (II.73, 1213)

3. La fama

3.1. Fama y alabanza del caballero

El de la fama es uno de los motivos que atraviesa *Don Quijote* de principio a fin. Ya en el prólogo el amigo del "autor" alude al "famoso don Quijote, luz y espejo de toda la caballería andante". Y como sucede con los arcaísmos y otros motivos caballerescos en la primera salida es donde las referencias a la fama y la autoalabanza se concentran con más profusión que en el resto de la obra: antes de salir al campo manchego el hidalgo ya anticipa la fama que le han de suponer sus futuras hazañas (I.1), en el futuro se imagina ya mencionado como "el famoso caballero don Quijote de la Mancha" (I.2, 47) y su caballo como "el famoso caballo Rocinante" (I.2, 47), apostrofa a Dulcinea refiriéndose a sí mismo como "tan valiente y tan nombrado caballero como lo es y será don Quijote de la Mancha" (I.4, 67) y dice a su vecino, Pedro Alonso: "Haré los más famosos hechos de caballerías que se han visto, vean ni verán en el mundo" (I.5, 73). Con frecuencia alaba a los caballeros "famosos y conocidos por sus fechos" (I.13, 137), y al menos en ocho ocasiones dice de sí mismo autoalabanzas en tono retórico en el volumen de 1605:

> –Si acaso quisieren saber esos señores quién ha sido el valeroso que tales los puso, dirales vuestra merced que es el famoso don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama el Caballero de la Triste Figura. (I.19, 205)

[30] Edward C. Riley, "El simbolismo en el *Quijote* (segunda parte, capítulo 73)", en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001, págs. 73-87. Para Riley, la liebre representa el amor casto (págs. 78-81).

[31] "A la visión del sentimiento, ni se la puede deshacer de una manera racionalista y mecánica ni se la puede completar. Cuando se ha captado intuitivamente un sentido, este no puede ser transformado o deformado" (Joaquín Casalduero, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Ínsula, 1975, pág. 390).

> No me querrá el rey dar a su hija por mujer si no está primero muy enterado en esto, aunque más lo merezcan mis famosos hechos. (I.21, 232)
>
> Aunque a mí ningún peligro me pone miedo, todavía me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filos de mi espada, por todo lo descubierto de la tierra. (I.38, 449)
>
> No lloréis, mis buenas señoras, que todas estas desdichas son anexas a los que profesan lo que yo profeso; y si estas calamidades no me acontecieran, no me tuviera yo por famoso caballero andante (I.47, 541)

Don Quijote alude a su propia fama del mismo modo que los narradores de las ficciones caballerescas aluden a la de sus personajes; suele hablar de ella en tercera persona, como si tuviera en la mente el texto que habría de referir sus hazañas. Su perspectiva se sitúa en la del narrador futuro de su historia, y desde ese tiempo imaginado parece contemplarse a sí mismo como personaje más que como persona.

En la segunda parte, en cambio, desaparecen las alabanzas de la fama propia, salvo en dos ocasiones. La primera (la segunda se comentará más adelante) no es propiamente una autoalabanza, sino un acto de autoafirmación, que tiene también mucho de autoironía, tras la vejación de verse atropellado por una manada de toros:

> Yo, Sancho, nací para vivir muriendo, y tú para morir comiendo; y, porque veas que te digo verdad en esto, considérame impreso en historias, famoso en las armas, comedido en mis acciones, respetado de príncipes, solicitado de doncellas; al cabo al cabo, cuando esperaba palmas, triunfos y coronas, granjeadas y merecidas por mis valerosas hazañas, me he visto esta mañana pisado y acoceado y molido de los pies de animales inmundos y soeces. (II.59, 1107)

El papel de Sancho en este asunto es similar al de los otros motivos caballerescos: reproduce este tipo de expresiones tal como se las oye decir a don Quijote de sí mismo.

> Aparéjese la señora Dulcinea; que si no responde como es razón, voto hago solene a quien puedo que le tengo de sacar la buena respuesta del estómago a coces y a bofetones. Porque, ¿dónde se ha de sufrir que un caballero andante, tan famoso como vuestra merced, se vuelva loco, sin qué ni para qué, por una…? No me lo haga decir la señora, porque por Dios que despotrique y lo eche todo a doce, aunque nunca se venda. (I.25, 288)
>
> Imagino han dado esta traza de llevalle desta manera, de pura envidia que tienen como vuestra merced se les adelanta en hacer famosos hechos. (I.48, 557)
>
> –Sepamos agora, Sancho hermano, adónde va vuesa merced. ¿Va a buscar algún jumento que se le haya perdido? No, por cierto. Pues, ¿qué va a buscar? Voy a buscar, como quien no dice nada, a una princesa, y en ella al sol de la hermosura y a todo el cielo

> junto. Y ¿adónde pensáis hallar eso que decís, Sancho?¿Adónde? En la gran ciudad del Toboso. Y bien: ¿y de parte de quién la vais a buscar? De parte del famoso caballero don Quijote de la Mancha. (II.10, 702)
>
> ¿Quién puede estar aquí, o quién se ha de quejar –respondieron–, sino el asendereado de Sancho Panza, gobernador, por sus pecados y por su mala andanza, de la ínsula Barataria, escudero que fue del famoso caballero don Quijote de la Mancha? (II.55, 1080)

Y también similares al uso de los arcaísmos son las alusiones a la fama de don Quijote por parte de quienes tratan de embaucarlo siguiendo su juego. El cura, por ejemplo, dice al encontrarlo en Sierra Morena:

> –Para bien sea hallado el espejo de la caballería, el mi buen compatriote don Quijote de la Mancha, la flor y la nata de la gentileza, el amparo y remedio de los menesterosos, la quintaesencia de los caballeros andantes. (I.29, 341)

No menos efusivo se muestra Sansón Carrasco presentándose ante don Quijote y abundando en la hiperbolización de la fama de don Quijote bajo el disfraz de Caballero de los Espejos:

> Deme vuestra grandeza las manos, señor don Quijote de la Mancha; que, por el hábito de San Pedro que visto, aunque no tengo otras órdenes que las cuatro primeras, que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aun habrá, en toda la redondez de la tierra. (II.3, 647)
>
> De lo que yo más me precio y ufano es de haber vencido, en singular batalla, a aquel tan famoso caballero don Quijote de la Mancha, y héchole confesar que es más hermosa mi Casildea que su Dulcinea. (II.14, 735)

En la burla de los duques y en las de Barcelona se prodiga este tipo de falsas alabanzas: "Bien haya tal señor y tal criado: el uno, por norte de la andante caballería; y el otro, por estrella de la escuderil fidelidad. Levantaos, Sancho amigo, que yo satisfaré vuestras cortesías con hacer que el duque mi señor, lo más presto que pudiere, os cumpla la merced prometida del gobierno" (II.32, 903), dice en una ocasión la Duquesa. Y en la broma de la cabeza encantada se encuentra: "Estáis tú y tu mujer, con dos amigos tuyos, y dos amigas della, y un caballero famoso llamado don Quijote de la Mancha, y un su escudero que Sancho Panza tiene por nombre" (II.62, 1139)

3.2. El narrador: de la ironía a la autoafirmación

Algo distinto es el tratamiento que el narrador dispensa a las menciones de la fama de don Quijote. Es general en él mantener la distancia irónica con su personaje, con una actitud parecida a la de los burladores del caballero. La menciones del "famoso don Quijote"

ridiculizan, al menos en toda la primera parte, las autoalabanzas de su personaje; cuando el narrador dice, por ejemplo, "nuestro famoso español don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega" (I.9, 106) está, en realidad, reproduciendo la perspectiva desde la que don Quijote se imagina a sí mismo, mas no para hacerla suya, sino para mostrar una calculada distancia humorística, pues la fama de su personaje no pasa de ser una ensoñación y sus *grandes fechos*, desvaríos. Esta voluntad ridiculizadora la intensifica aludiendo no menos irónicamente a la fama del caballero o a sus aventuras en los títulos de cuatro capítulos de la primera parte y uno más de la segunda, junto con una alusión al Sancho gobernador:

> Que trata de la condición y ejercicio del famoso hidalgo don Quijote de la Mancha. (I.1)
>
> De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo, como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha. (I.20)
>
> De lo que le aconteció al famoso don Quijote en Sierra Morena, que fue una de las más raras aventuras que en esta verdadera historia se cuentan. (I.23)
>
> Del estraño modo con que fue encantado don Quijote de la Mancha, con otros famosos sucesos. (I.47)
>
> Donde se prosigue la famosa aventura de la dueña Dolorida. (II.37)
>
> De cómo el gran Sancho Panza tomó la posesión de su ínsula, y del modo que comenzó a gobernar. (II.45)

Pero desde la mención del *Quijote* de Avellaneda cambia su actitud y en las referencias a la fama del caballero cesa la ironía. Nada hay de irónico cuando hace decir a uno de los caballeros alojados en la venta expresiones similares a las que le dirigen sus burladores:

> –¿Quién es el que nos responde? –respondieron del otro aposento.
> –¿Quién ha de ser –respondió Sancho– sino el mismo don Quijote de la Mancha, que hará bueno cuanto ha dicho, y aun cuanto dijere?; que al buen pagador no le duelen prendas.
> Apenas hubo dicho esto Sancho, cuando entraron por la puerta de su aposento dos caballeros, que tales lo parecían, y uno dellos echando los brazos al cuello de don Quijote, le dijo:
> –Ni vuestra presencia puede desmentir vuestro nombre, ni vuestro nombre puede no acreditar vuestra presencia: sin duda, vos, señor, sois el verdadero don Quijote de la Mancha, norte y lucero de la andante caballería, a despecho y pesar del que ha querido usurpar vuestro nombre y aniquilar vuestras hazañas, como lo ha hecho el autor deste libro que aquí os entrego. (II.59, 1111-1112)

A partir de este momento, el narrador deja de cuestionar la fama del caballero manchego[32]. Lo que le importa ahora al autor, es dejar a salvo la autenticidad de su creación frente a la obra apócrifa de Avellaneda.

Aunque menudean las alusiones burlescas a la fama de don Quijote en las bromas barcelonesas, el narrador no las secunda ahora, y se distancia más de sus burladores que de su personaje. Con esta intención hace caer a su ingenuo protagonista en la creencia de que los muchachos lo reconocen por las calles de Barcelona, cuando en realidad es víctima de una grotesca broma de Antonio Moreno; lo que la narración evidencia es la candidez de don Quijote frente a la malicia del bromista.

3.3. Concepto de fama en Don Quijote

Según el *Tesoro* de Covarrubias, la palabra *fama* significa "todo aquello que de alguno se divulga, ora sea bueno, ora sea malo". No hay, en principio, ninguna distinción relacionada con la calidad moral de lo que se divulga. En *Don* Quijote, sin embargo, nos encontramos con mayores precisiones. Camino del Toboso, don Quijote alecciona a Sancho sobre el sentido de la fama. Don Quijote considera la fama premio por el reconocimiento y anticipo de la inmortalidad; la divulgación a que alude Covarrubias presupone el reconocimiento de hechos que sean "grandes y diferentes", a lo que don Quijote añade una finalidad moral indispensable para obtener *buena fama*:

> Nuestras obras no han de salir del límite que nos tiene puesto la religión cristiana, que profesamos. Hemos de matar en los gigantes a la soberbia; a la envidia, en la generosidad y buen pecho; a la ira, en el reposado continente y quietud del ánimo; a la gula y al sueño, en el poco comer que comemos y en el mucho velar que velamos; a la lujuria y lascivia, en la lealtad que guardamos a las que hemos hecho señoras de nuestros pensamientos; a la pereza, con andar por todas las partes del mundo, buscando las ocasiones que nos puedan hacer y hagan, sobre cristianos, famosos caballeros. Ves aquí, Sancho, los medios por donde se alcanzan los estremos de alabanzas que consigo trae la buena fama. (II.8, 691-692)

[32] De ahí en adelante, Cervantes se afirma a sí mismo en su personaje. Hasta entonces, se había incluido en el mundo de su propia ficción como autor de la Galatea y de las obras halladas en la maleta perdida en Sierra Morena, entre las que se halla *Rinconete y Cortadillo*, una de las doce *Novelas ejemplares*; estas referencias a su propia persona –aunque en realidad no llega a mencionar al autor de *Rinconete, El curioso impertinente* ni el soneto "Santa amistad, que con ligeras alas"– transmiten la imagen de un hombre un tanto desengañado del mundo literario. "Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes –dice el cura expurgando la biblioteca de don Quijote–, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la emienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y, entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre" (I.6, 86). Sin embargo, desde la irrupción del *Quijote* apócrifo en la segunda parte del *Don Quijote* auténtico se reivindica como creador, sin llegar a automencionarse, como se evidencia en las palabras finales de Cide Hamete a su pluma y en el prólogo de 1615.

Este concepto de la fama está más en consonancia con lo que había escrito casi cien años antes Juan Ginés de Sepúlveda en su *Gonsalus*:

> Si según el parecer y el testimonio común de todos los mortales los espíritus libres y nobles sienten cierta atracción natural por la gloria, ¿quién es capaz de poner en duda que ese apetito de gloria no sea esencialmente natural, bello y honesto, y que no esté unido y enlazado por su propia naturaleza al amor a la misma virtud y a la belleza moral? En definitiva, que si se afirma que es honesto, piadoso y conforme al deber amar, amparar y desear las virtudes, como ciertamente lo es, parece que es impío y contrario al deber afirmar que el apetito de gloria, que figura en el séquito de las virtudes, atenta contra la religión o contra el deber[33].

Don Quijote no se conforma con lo que en la fama hay de divulgación sino que le añade un fondo moral, sobre todo en la segunda parte, que evidencia que ha desechado la perspectiva imaginaria de la primera parte, la de sentirse protagonista de un relato, y hace más patente su compromiso moral con la persona que sabe que es. La historia de don Quijote es la historia de la conquista de la autenticidad del sujeto. En la primera parte de la obra busca su identificación con un modelo preestablecido (el del caballero andante); en la segunda, sin renunciar a su condición de caballero, se construye a sí mismo en sus elecciones, en el dibujo de un espacio moral (y no libresco) desde el que decide vivir. Y en tales elecciones se muestra la vertiente particular del individuo universal que hay en cada persona.

Aunque estas dos perspectivas se muestren más en una y en otra parte, el proceso es, sin embargo, gradual, sin cortes bruscos en la evolución del personaje. Sí lo hay, en cambio, en la actitud del narrador. La persona se sobrepone al personaje, y este cambio en la percepción que don Quijote tiene de sí mismo va acompañado por una actitud respetuosa del narrador después de que el Caballero de la Blanca Luna lo derribara. Tras la derrota la voz narradora deja de insistir en lo ridículo del personaje; cesa la parodia o, en todo caso, se hace más hiriente con la bajeza de sus burladores. Este cambio en su modo de presentar al personaje contrasta con el resto de la obra y obliga, en cierto modo, a reinterpretar las chanzas con que se refería a don Quijote como un cúmulo de bromas que en un instante quedan impugnadas. Tal vez en este contraste entre la continuidad del personaje y el cambio en la perspectiva valorativa del narrador está el hecho determinante del significado total de la novela: al narrador se le revela como una verdad apremiante el compromiso del personaje consigo mismo y repara su errónea visión anterior hasta conducirlo a una plácida cordura en su lecho de muerte. Es en la voz de Sancho donde se resume esta nueva visión de don Quijote:

[33] Juan Ginés de Sepúlveda, *Gonzalo. Diálogo sobre la apetencia de gloria*, introducción, edición y traducción de J. J. Valverde Abril, en *Obras completas*, VI, Pozoblanco, Ayuntamiento de Pozoblanco, 2001, pág. 249.

> Subieron una cuesta arriba, desde la cual descubrieron su aldea, la cual, vista de Sancho, se hincó de rodillas y dijo:
> –Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza, tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote, que si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo; que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede[34]. (II.72, 1209)

La parodia halla su ámbito propio en el relativismo, pero no lo tiene en los asuntos más graves de la vida.

4. Parodia e ironía

La utilización de los tópicos de la novela caballeresca, la recreación de sus arcaísmos, la invención del autor fabulado y otras particularidades dan cuerpo en *Don Quijote* a un modelo de crítica paródica. Críticos, dice Covarrubias, son "los que juzgan y examinan con rigor la poesías y las escrituras y obras de otros". El rigor cede aquí su lugar a la chanza, pero la broma, lejos de aliviar la censura, la intensifica mediante la presentación ridícula de los caracteres esenciales del modelo parodiado. La parodia caballeresca es un rasgo estructural de la obra. Las advertencias del autor así lo confirman. El prólogo de la primera parte y las últimas palabras del capítulo final de *Don Quijote* enuncian su propósito de criticar los libros de caballerías[35]. La parodia se extiende por la totalidad del texto, se diversifica en múltiples detalles y afecta tanto al irónico modo de representar la historia mediante la confrontación de varios niveles en la voz narrativa como al mundo representado en esta obra, especialmente en lo que atañe al personaje central. Otras recreaciones paródicas (dramáticas, pastoriles, líricas o humanísticas) son ocasionales y se circunscriben a presentar detalles que merecen la desaprobación de Cervantes o a subrayar algún aspecto de la personalidad de don Quijote.

Aceptamos la definición operacional de la parodia de Yen-Mai Tran-Gervat[36] como: (a) recreación de un sistema literario que se extiende, en este caso, a todo un género, (b) transformado de manera cómica, (c) que muestra una distancia entre la creación del autor y el género parodiado.

---

[34] Véase Fernando Romo, "Vencedor de sí mismo: una nota al *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 32 (1994), págs. 243-258.

[35] En el prólogo de la primera parte, el amigo del autor ya había dicho: "Este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías" (I.Prólogo, 17). Y en las últimas líneas de la obra escribe Cervantes: "No ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que, por las de mi verdadero don Quijote, van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna" (II.74, 1223).

[36] Yen-Mai Tran-Gervat, "Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique", *Cahiers de Narratologie* [en línea], 13 (2006), consultado el 17 de diciembre de 2013. URL: http://narratologie.revues.org/372; DOI: 10.4000/narratologie.372.

El lado paródico, olvidado durante siglos según Celina S. de Cortázar, hace que *Don Quijote* sea una novela caballeresca "en los aspectos formales y temáticos"[37]. En efecto, se trata de un peculiar libro de caballerías: su "autor" es el sabio Cide Hamete Benengeli, historiador "arábigo y manchego" (I.22, 235); su protagonista es un caballero andante de avanzada edad para este ejercicio y ordenado fraudulentamente por un ventero poco escrupuloso; su escudero, en lugar de un joven aspirante a recibir la orden caballeresca, un rudo labriego; su dama, una aldeana; sus retos y desafíos son delirios de su calenturienta imaginación o burlas de ociosos desaprensivos moralmente poco refinados. Los ingredientes indispensables del género están presentes en la obra; pero hay un detalle que disuena: el entorno en que se desenvuelve el caballero. La aventura caballeresca que emprende don Quijote lo es en toda regla; el mundo en que se lleva a cabo, en cambio, no se corresponde con el fabuloso mundo de la caballería sino con una reproducción de la vida diaria del tiempo de Cervantes, por lo que puede afirmarse que la obra relata una aventura caballeresca a destiempo. Y en la falta de sincronía entre el personaje y su espacio y su tiempo se cimenta el tratamiento paródico de la historia. "Si el mundo estuviera en el tiempo y en el modo de sus ideas –escribe Camón Aznar–, don Quijote sería un héroe arquetipo. Esta arritmia entre los dos términos de la contienda –el caballero y el mundo– es tan absoluta que llega a producir efectos cómicos. La risa arranca de una desproporción entre la acción y el protagonista. Cuanto más altisonante sea el actor y más ambicioso su propósito, mayor será el volumen de ridículo si el resultado es mezquino"[38].

4.1. La distorsión humorística

La distorsión paródica radica en el contraste entre la estilización caballeresca y la crudeza del mundo cotidiano, sistemáticamente acrecentado por el autor. No le basta, por ejemplo, con que don Quijote escoja como dama de sus pensamientos a una mujer de perfil moderado, una recatada hidalga manchega, como plausiblemente podría corresponder al hombre culto y refinado que es Alonso Quijano; en su lugar se halla una criatura de presencia y maneras estridentes. Tampoco le basta con que Sancho manifieste verbalmente sus temores en la aventura de los batanes, sino que dispone que los refrende con sus necesidades corporales. La socarronería del cura, del barbero, del bachiller Sansón Carrasco o de los duques se aviene mejor con su intención que una morigerada persuasión o una cortés acogida.

El que Cervantes opte por detalles y actitudes extremadas ha dado ocasión a toda una corriente interpretativa, fundada en un libro de Bajtín[39], quien ve en la parodia una

[37] Celina S. de Cortázar, "El *Quijote*, parodia antihumanista. Sobre literatura paródica en la España barroca", *Anales Cervantinos*, 22 (1984), págs. 59-75, pág. 70.

[38] José Camón Aznar, "*Don Quijote* en la teoría de los estilos", *Revista de Filología Española*, 32 (1948), págs. 429-465, pág. 448

[39] Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

representación carnavalesca del mundo. Aliviada de algunos excesos, esta visión de *Don Quijote* resulta parcialmente aceptable en lo que se refiere a la declarada comicidad del lenguaje, los personajes y las situaciones. Pero no es suficiente para explicar la totalidad de la obra; la buena intención de don Quijote, su derrota y su muerte se avienen mal con la idea de una obra pensada como bufonada. Sin embargo, es cierto que la burla ocupa un amplio espacio en el texto y que esa burla está destinada a provocar la risa del lector. Anthony Close ha defendido con empeño que Cervantes concibió *Don Quijote* como obra cómica y que de esta manera la interpretaron los coetáneos de Cervantes, pero también señala que en los tiempos cervantinos "la risa provocada por el comportamiento o personaje ridículo suele implicar un juicio moral"[40].

En la risa suscitada por *Don Quijote*, sin embargo, han de distinguirse matices. La risa puede proceder del choque exagerado entre la convención libresca de la caballería y la rudeza de la vida. Este tipo de comicidad se basa en la intención de humillar, como subraya Bergson, y humillado resulta don Quijote por la colisión entre su comportamiento automatizado, que se atiene exclusivamente al modelo aprendido en sus libros, y la reacción de venteros, arrieros y personajes de variada pero grosera catadura; y ridiculizado también en sus dichos arcaizantes y buena parte de sus actos (impensadas confusiones entre molinos y gigantes, bacía y yelmo, etc.). Esta risa paródica o degradante nace de la dislocación de la intención y el resultado de la acción, pero no está ni en la una (la recta intención del caballero) ni el otro (el cruel tratamiento, en diverso grado, que recibe). La risa paródica alcanza cuanto alcanza la anécdota ridícula y queda circunscrita al mundo representado en *Don Quijote*; surge como efecto, buscado por el autor, de la distancia entre el género parodiado y su envilecimiento en el texto que lo parodia. Cervantes no está en lo ridículo ni en su degradación, está en la conjunción de las dos cosas como voluntad ordenadora del mundo que representa en su obra.

Pero junto a la risa paródica se encuentra también la risa (o, más bien, sonrisa) irónica, de carácter filosófico, nacida de la observación y de alcance más amplio. En la ironía y en la parodia se implican dos niveles distintos y una distancia entre ellos[41]; la parodia distancia el género caballeresco del texto cervantino, que desvirtúa la caballería utilizando sus mismos elementos constitutivos; la ironía distancia más bien actitudes. Y la risa irónica tiene que ver con el acto de representar más que con las cosas representadas en la historia. En Cervantes la visión paródica mantiene con la representación irónica la misma relación que la expresión literal con el sobrentendido de la ironía verbal. La parodia hace reír con lo puramente episódico, mientras que la ironía se alza sobre lo episódico para reírse de la misma estridencia paródica.

[40] Anthony Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, pág. 17.

[41] Linda Hutcheon, "Ironie et parodie: stratégie et structure", *Poetique*, 9.36 (1978), págs. 467-477.

Mucho se ha insistido en que la parodia caballeresca de Cervantes ha dado forma a la novela tal como se entiende en la actualidad[42]. Hay que matizar, sin embargo, que la parodia cervantina es de naturaleza más bien destructiva y que su intención se cumple con la descalificación de la poética caballeresca. La verdadera creación de la novela procede de la reflexión irónica sobre la degradación del modelo, que levanta, sobre las formas obsoletas de la caballería, un instrumento apto para analizar las claves éticas del comportamiento humano, y más concretamente, del encaje del individuo particular en el hombre universal.

4.2. Del distanciamiento a la empatía

La parodia se extiende por casi todo el texto cervantino, pero no de manera regular. Como han señalado todos los que han estudiando este tema, su presencia es mucho más intensa en la primera que en la segunda parte de *Don Quijote*. Para Lerner, en la primera parte la parodia adopta la forma de una irrupción violenta de lo real en las fantasías de don Quijote, mientras que en la segunda "será el reconocimiento, en lo que los lectores advierten como real, de Don Quijote como caballero andante, lo que disponga al mundo que lo rodea a colaborar en la diferencia que haga posible la parodia"[43]. No obstante, ese reconocimiento, que siempre es fingido, está ya presente en la primera parte desde que el cura y el barbero hallan a Sancho Panza camino del Toboso y consiguen, poco después, la colaboración de Dorotea para devolver a don Quijote a su lugar. Si se acepta el criterio de Lerner puede situarse el punto de inflexión en el capítulo 26 de la primera parte; hasta ahí, como se ha tenido ocasión de comprobar en las páginas precedentes, la presencia de arcaísmos es rasgo casi exclusivo de don Quijote y las situaciones paródicas nacen de sus propios delirios; y aun en el conjunto de estos capítulos podría distinguirse la primera salida (capítulos 1-6), en la que nada escapa a caricatura; en los capítulos 7-26 lo paródico –aun siendo muy frecuente– alterna con momentos que escapan al remedo caballeresco tramado por el autor. Del capítulo 26 en adelante los arcaísmos abundan más en boca de los personajes que presentan la vida como ficción caballeresca para reconducir la locura del caballero; la parodia puede considerarse desde aquí como fraudulenta en tanto en cuanto aparece tramada por personajes que comparten el mundo novelesco con don Quijote, y no directamente por la voz narradora.

Ciertamente, la densidad de elementos y situaciones paródicas es cuantitativamente mayor en los primeros capítulos: las situaciones más impensadas se convierten en ocasión de colisión entre las fantasías del caballero y el mundo que lo rodea; como resultado,

[42] Celina S. de Cortázar, por ejemplo, afirma: "Este es el gran invento cervantino: a partir de un sistema dado por la tradición, crear, liberando y distorsionando sus elementos, otro sistema que implica una nueva manera de codificación de esos elementos" ("El *Quijote*, parodia antihumanista. Sobre literatura paródica en la España barroca", pág. 71).

[43] Isaías Lerner, "*Quijote,* segunda parte: parodia e invención", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), págs. 817-836, pág. 821.

la historia avanza a golpe de lances grotescos. Cuando irrumpen las ocurrencias del cura y del barbero, o de los duques, las aguas se remansan y decrece la virulencia paródica, al menos aparentemente. Pero, cualitativamente, el entramado paródico se hace más amplio y abarca todo lo que experimenta no solo don Quijote sino también Sancho Panza, pues es la totalidad misma de la vida la que aparenta verse envuelta en la ficción. Es en Sancho en quien se aprecia el verdadero alcance de la comicidad paródica; es fácil engañar a don Quijote, siguiéndole la corriente de sus lecturas, pues está predispuesto a aceptar la figuración caballeresca; más difícil es engañar a Sancho, siempre escéptico con las fantasías de su señor y atento a su afán de ganancia. Por eso, cuando el escudero muerde el anzuelo de la realidad trucada, cuando se evidencia su simpleza, la comicidad sube de punto en la obra.

Pero la comicidad y la parodia tienen sus límites. Un primer mojón llega en el capítulo 53 de la segunda parte, con la renuncia de Sancho Panza al ansiado gobierno de su ínsula Barataria[44]; el segundo, once capítulos después con la derrota de don Quijote. En ambos casos se cruzan las trayectorias secantes de fantasías y realidades, o, como se decía párrafos atrás, intenciones y resultados; y en ambos casos caballero y escudero se ven abocados a tomar decisiones radicales sobre el curso de su vida. En Sancho, el hombre se sobrepone al gobernador y en don Quijote, la lealtad a la decepción de la derrota; entre el ser y el deber ser, los dos personajes optan por el deber y aceptan la pérdida del gobierno o de la vida como una ganancia para la persona. Hasta aquí llega la parodia y se detiene bruscamente ante la autenticidad moral del individuo.

No quiere esto decir que con la derrota de don Quijote acaben las bromas: todavía perseveran los duques en su escarnecimiento del abatido caballero y el desengañado escudero; pero dudosamente podrían calificarse de paródicas esas nuevas burlas. La voz del narrador y la mente ordenadora del autor, que hasta el declive de don Quijote se sumaban a la algarabía de sus burladores, se distancian de ellos y no vuelven a ridiculizar al caballero: lo que queda patente ahora es la despiadada jocosería, ahora y antes, de los embaucadores. El tratamiento paródico común hasta ahora ha de reinterpretarse; en este punto el autor coloca el foco que arroja luz sobre todo lo anterior: ahora la parodia se ha ironizado y deja al descubierto la inoperante impostura de la narración caballeresca pero deja a salvo la autenticidad del caballero don Quijote; y la herrumbre moral que se apodera de la vida, pero también la probada integridad de un personaje que aspira a elevarse por encima de la miseria humana. La ironía se superpone a la parodia; la nobleza moral y la dignidad, a la humillación. Cervantes ha dado vida a un tipo de héroe y a un género literario impensables hasta ese momento.

[44] Véase Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona, "Pensamiento político y concepción del mundo en Cervantes: El gobierno de la ínsula Barataria", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 31.2 (2011), págs. 125-152.

10. Los nombres de don Quijote

Hablar es elegir. Cuando habla, el locutor tiene a su disposición el amplio repertorio de medios expresivos que constituye la lengua, de los cuales escoge aquellos que mejor se avienen con sus necesidades expresivas; en sus elecciones perfila el hablante el tema del hablar y también se perfila a sí mismo, por cuanto el tomar unas u otras opciones informa acerca de cómo representa lo que representa en el discurso, es decir, lo sitúa en relación con la representación efectuada. Este es el postulado básico del análisis estilístico, que se va a aplicar al análisis de los distintos nombres que Cervantes otorga al personaje central de *Don Quijote de la Mancha*. Este asunto ha suscitado la atención de renombrados filólogos y reputados cervantistas, especialmente desde que Leo Spitzer diera a conocer su ensayo "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", una de las primeras y más lúcidas interpretaciones de la polionomasia en la novela cervantina. Desde entonces, el tema ha estado presente, en mayor o menor medida, en los análisis de la obra, y a él se ha consagrado un buen número de trabajos dedicados a desentrañar los aspectos significativos de los nombres del caballero andante o del hidalgo del innombrado lugar manchego; las aportaciones de los más relevantes se discutirán a lo largo de estas páginas.

1. Sentido de la variedad

No obstante, la atención que se ha dedicado al problema de los nombres adolece de parcialidad. Con el término "parcialidad" quiere decirse aquí, en primer lugar, que se ha estudiado cada nombre como un todo aislado e independiente de los otros nombres del personaje y, en segundo lugar, quiere también señalarse que, con pocas excepciones, el significado de los nombres se ha considerado de una manera inmanente, esto es, desligado del hecho de ser un medio al servicio de la concreción de las necesidades expresivas del autor. Pero el sentido de los nombres está íntimamente relacionado con su *para qué* dentro del mundo representado en el texto, es decir, se utilizan en función del tratamiento de un problema de nivel superior al de la determinación de los propios nombres. Para tratar de salvar la primera de estas limitaciones, se abordará el estudio de los nombres desde

la convicción de que cada uno adquiere su pleno sentido en relación con todos los demás y que el sentido total reside en el conjunto más que en la suma de lo que representa cada nombre por separado; para salvar la segunda, se estudiará el sentido de los nombres de don Quijote como recurso expresivo en que se concretan distintos matices de la identidad del personaje, teniendo en cuenta que el concepto de identidad se subordina, a su vez, al problema de la verdad, auténtico tema de fondo de *Don Quijote*.

A primera vista, escapa de esta parcialidad la explicación del nombre de don Quijote como creación paródica de los nombres caballerescos[1]; es verdad, sustancialmente, que el nombre del caballero cervantino constituye una burla de los nombres caballerescos, pero eso no refleja todo el sentido que llega a alcanzar en la novela. No todo es parodia en ella, sin embargo. En la parodia de la onomástica caballeresca está presupuesto no solo un modo de nombrar, sino también la relación existente entre esa manera de nombrar y la personalidad del caballero andante; Cervantes toma un modelo onomástico relacionado con un modo de conciencia de uno mismo y lo pone a prueba enfrentándolo a un contexto muy distinto de aquel para el que había sido ideado.

Más rigurosos son los planteamientos de Leo Spitzer y de E. C. Riley, autor de un interesante estudio sobre la relación entre nombre e identidad. Spitzer busca, tras la variedad onomástica, su auténtica función: mostrar la concepción cervantina de la vida y del arte. El análisis de la polionomasia le lleva a la idea de que Cervantes destaca "los diferentes aspectos bajo los que puede aparecer a los demás el personaje en cuestión"[2]; de donde deduce que Cervantes concibe la realidad como una confluencia de puntos de vista; pero, junto al oscilante imperio de la perspectiva, Spitzer intuye "la presencia de algo que no está sujeto a fluctuación" sin llegar a explicar satisfactoriamente cómo se integran lo uno y lo otro en la obra cervantina.

Riley, por su parte, emprende un examen de la conexión entre nombre y personalidad que le hace llegar a la conclusión de que "la identidad personal se desintegra" [3] en la maraña de variedades denominativas. La idea de identidad es noción resbaladiza, que oscila entre la conciencia que uno tiene de sí mismo y la imagen que de la propia identidad se proyecta hacia los demás, entre lo que tiene de hecho cultural y lo que tiene de fenómeno natural, y entre la variabilidad y la estabilidad. A nuestro modo de ver, Cervantes la concibe como conciencia plenamente autónoma, voluntariamente determinada por modelos

[1] Esta explicación ha sido admitida de manera generalizada por los cervantistas. Véanse, por ejemplo, Martín de Riquer, *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Salvat, 1970, y Ángel Rosenblat, *La lengua del Quijote*, Madrid, Gredos, 1978, 1.ª reimpresión.

[2] Leo Spitzer, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1982, 2.ª ed., págs. 135-187 (1.ª ed., en inglés, 1948); las palabras citadas, en la pág. 135.

[3] Edward C. Riley, "Who's Who in *Don Quixote*? Or an Approach to the Problem of Identity", *Modern Language Notes*, 81 (1966), págs. 113-130; traducido como "Quién es quién en el *Quijote*. Aproximación al problema de la identidad" e incluido en el volumen del autor *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001, pág. 49.

culturales y, esencialmente, variable en el tiempo sin perder su unidad[4]. Riley, que hace suya la idea perspectivista de Spitzer, parece conceder más peso a lo que en la identidad hay de determinación externa y de inmutable fenómeno natural, ideas que también están presentes en Cervantes, pero están ahí como rémora que limitan la voluntad de ser. El empeño del cura, de maese Nicolás, de Sansón Carrasco, del ama y de la sobrina es el de imponer a don Quijote el molde social de su identidad, imbuidos de la conciencia de que el auténtico ser del personaje es el de su primigenio estado de hidalgo. Riley examina la identidad de don Quijote desde esa misma perspectiva, pero la del autor es muy diferente: Cervantes muestra en el protagonista la confrontación entre la voluntad de hacerse uno mismo y la presión que el medio social ejerce contra esa voluntad. En consecuencia, no llega Riley a advertir el nexo que une los distintos nombres del personaje en un todo: la construcción de la propia identidad como un proceso que realiza una voluntad de ser y no como la suma de diversos estados de autoconciencia sucesivos y sin más relación entre ellos que tener su sede en un solo personaje. Los detalles sobre el contenido de la identidad, sobre los modelos culturales a que se ajusta y sobre su variabilidad son aspectos que irán desarrollándose al hilo del análisis de los nombres del personaje.

Así pues, se parte de que el sentido de cada uno de esos nombres está determinado por el hecho de oponerse a los otros nombres y por reflejar de una u otra manera la identidad del protagonista de *Don Quijote*. La incertidumbre sobre el nombre del hidalgo del primer capítulo, la fijeza de *don Quijote de la Mancha* (en contraste con la inestabilidad de los apelativos) y la autenticidad de *Alonso Quijano* en el capítulo final constituyen sucesivas etapas denominativas que emanan de cómo se percibe el personaje o cómo lo perciben otros. Esas percepciones, así como los nombres, son elementos del texto y se estructuran en relación con el universo significativo representado en el texto mismo; desde el texto y en el texto han de explicarse, sin olvidar que el texto es creación lingüística y que en la lengua se plasman convenciones culturales vigentes para sus hablantes.

2. El nombre del hidalgo

El primer párrafo del capítulo inicial de *Don Quijote* describe un hidalgo manchego en sus rasgos más externos y superficiales. La descripción inicial se atiene a la imagen del hidalgo de aldea ya explanada por fray Antonio de Guevara en 1539. Cervantes parece seguir muy de cerca a fray Antonio en la enumeración de los atributos de ese hombre inmerso en una *aurea mediocritas* de raigambre horaciana; como propio de ese hombre alejado del tráfago cortesano, Guevara menciona la ociosidad y la afición a la caza, presentes en el hidalgo cervantino, y unos utensilios característicos (“una lanza

[4] Como escribe Paul Ricoeur, “la historia de una vida se constituye por una sucesión de rectificaciones aplicadas a relatos previos” (*Tiempo y narración*, III, *El tiempo narrado*, Madrid, Siglo XXI, 1996, pág. 999). Véase, de este mismo autor, “La identidad narrativa”, incluido en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999, págs. 215-230.

tras la puerta, un rocín en el establo, una adarga en la cámara"[5]) que también Cervantes acomoda a su personaje ("un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor", I.1, 35). Añade Cervantes una rápida enumeración de sus hábitos gastronómicos e indumentarios, así como de las personas que se desenvuelven en casa del hidalgo (ama, sobrina y mozo).

La primera vez que nombra a este personaje, la voz del narrador deja su nombre en la penumbra de una imprecisión que no llegará a disiparse hasta el capítulo final:

> Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque, por conjeturas verosímiles, se deja entender que se llamaba Quejana[6]. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad (I.1, 37).

Es llamativo que el narrador no ofrezca ninguna certeza sobre el nombre, sino apenas un vago acercamiento; lo menciona entremezclando las voces de desconocidos autores, igualadas en la incertidumbre de un discurso indirecto modalizado por la perífrasis que lo introduce, "quieren decir", y por la mención de las "conjeturas verosímiles", aunque no hay evidencia de la verosimilitud a que alude. La vaguedad en que queda sumido el verdadero nombre del protagonista de la historia permanece cuando, unos párrafos más adelante, este se otorga a sí mismo nuevo nombre:

> Al cabo se vino a llamar don Quijote; de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que, sin duda, se debía de llamar Quijada, y no Quesada, como otros quisieron decir (I.1, 43).

Atenuando la fuerza de sus afirmaciones mediante expresiones modalizadoras ("sin duda", "se debía de llamar"), la voz del narrador vuelve aquí a fijar su atención en las discrepancias entre las distintas fuentes que supuestamente ha utilizado para construir una historia que no puede empezar con la reconstrucción del nombre del protagonista.

Ninguna de las características que se atribuyen al personaje en el párrafo inicial singularizan a la persona en que se concretan, incluido su nombre. Por el contrario, Cervantes toma en cuenta todo aquello que lo iguala con un tipo social de mediano estado venido a menos. Se trata de uno entre muchos ("un hidalgo de los de…") cuyos caracteres

[5] Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Arte de Marear*, edición de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 181.

[6] La edición príncipe menciona esta variante del apellido, como la mayor parte de los editores modernos. Francisco Rico atribuye esta forma del sobrenombre del personaje a errata del impresor y corrige en "Quijana", como Pedro Alonso llama a don Quijote en el capítulo quinto (véase "Quexana", *Euphrosyne*, 22, 1994, págs. 431-439). El que sea "Quijana" o "Quejana" no invalida nuestro análisis, pues en este punto no se trata del nombre del personaje, sino de una posibilidad entre otras de que el personaje se llame de esa manera.

definitorios valen en 1605 lo mismo que valían en 1539: son rasgos que definen un tipo, no un individuo. El autor describe un ser perfectamente cambiable por cualquier otro si no se alteran los puntos de referencia que concurren en esta primigenia identificación; el personaje es un hidalgo insignificante. La vida que el hidalgo ha llevado entre bastidores, la anterior al arranque de la novela, cabe en un párrafo y está dominada por la continuidad, por el estatismo que los pretéritos imperfectos confieren al mundo representado en estas pocas líneas. El personaje no carece de *pre-historia*, como creía Unamuno, sino que esta abarca un lapso informe en el que, salvo cuestiones de detalle, todo permanece idéntico a sí mismo; la pre-historia, lejos de servir para individualizar al hidalgo, ha dado como resultado el ir sumiéndolo en una mediocre indiferenciación anuladora de cualquier destello personal.

La imprecisión con que se alude al nombre del personaje está en lógica correspondencia con su irrelevancia, pues las distintas variantes que se apuntan apenas son suficientes para distinguirlo entre sus iguales. La concurrencia de varias posibilidades nominativas en el capítulo inicial revela una percepción confusa de la realidad personal del hidalgo; no se trata tanto de la confluencia de varias perspectivas cuanto de la falta de una perspectiva auténticamente clarificadora. En el fondo, el nombre del hidalgo es indiferente en este punto de la narración, se trata de un don nadie carente de individualidad, que porta un nombre "sin estruendo", tan plano como su propia vida anterior a la historia que va a narrarse. Y cada vez que aparece un nuevo sobrenombre, se reaviva la dudosa veracidad de todas las posibilidades mencionadas anteriormente en el texto. En el capítulo quinto, por ejemplo, un vecino de don Quijote, Pedro Alonso, lo llama "señor Quijana". Aunque este sobrenombre aparece ya en la historia de don Quijote, remite a su incierta pre-historia. Pedro Alonso sabe, o al menos cree saber, cómo se llama el personaje, pero no por ello la autenticidad del sobrenombre *Quijana* deja de ser puesta en entredicho, pues el narrador intercala en la intervención de Pedro un paréntesis modalizador similar a los del capítulo inicial:

> Señor Quijana –que así se debía de llamar cuando él tenía juicio y no había pasado de hidalgo sosegado a caballero andante–, ¿quién ha puesto a vuestra merced desta suerte? (I.5, 72)

De este modo, parece que el narrador se desentiende del nombre del hidalgo, como si lo considerara asunto carente de interés que enlaza con otro aspecto llamativo de la indeterminación del nombre: el de la poca relevancia –"esto importa poco a nuestro cuento"– que el narrador afirma conceder a este detalle; lo esencial, según afirma, es la veracidad de la narración.

¿Qué sentido tiene el hecho de que, en el punto de partida de la narración, las varias formas del nombre del protagonista no se perciban como obstáculo para la verdad de la historia? *Quijana*, *Quijada*, *Quesada* revelan la convención cultural a que está sometida la imposición de nombre: singularizar a la persona. El nombre se recibe, por convención

social, heredado de los antepasados[7] y funciona como señal que permite reconocer a un hombre como un ser distinto de otros hombres, sin aportar otra información sobre la personalidad del nombrado que no sea la de no confundirlo con otra persona y la de relacionarlo, generalmente, con sus ascendientes. Un nombre u otro son importantes para el conocimiento de la persona, pero no son suficientes para determinar la mismidad del nombrado. En este sentido afirma Cervantes la falta de importancia del nombre para la verdad del caso: a la verdad atañe de pleno la tarea de revelar el ser de las cosas o de los hombres, mientras que queda en plano muy secundario la de hacer patente el conocimiento que los hombres tienen de las cosas o de los otros hombres. En cualquier caso, el autor distingue palpablemente entre las cosas y el conocimiento que de ellas se tiene[8].

Que el nombre del hidalgo carezca de importancia para la verdad del caso se explica si se parte del presupuesto de que lo sustancial del caso no está en el hidalgo mismo, sino en su conversión en don Quijote. La insignificancia que ha dominado la vida del hidalgo es perfectamente relevante para el caso que la novela va a desarrollar, que no es otro que el paso de "don nadie" a don Quijote y el de don Quijote a Alonso Quijano. En ninguno de estos tres estadios sucesivos el personaje es exactamente de la misma manera que en los otros dos, pero al mismo tiempo no deja de ser él mismo, de modo que la narración viene a mostrarse como el despliegue de una identidad individual en varias etapas intensamente trabadas entre sí. En un primer momento, que comprende el primer capítulo, el personaje se resiste a asumir la concreción de su identidad en el molde de unas formas dominadas por convenciones que siente insuficientes para la realización plena de su persona; en esa insatisfacción del hidalgo se engendra don Quijote. En una segunda etapa, ya como don Quijote, el personaje se acepta como un proyecto de sí mismo que está por realizarse, y pugna por llevarlo a cabo; el choque entre la conciencia de sí mismo y las imposiciones del medio social convierten en inviable la empresa del caballero. Y de la imposibilidad de integración del yo de don Quijote en el mundo nace la última etapa, reducida al capítulo final, en la que Alonso Quijano se acepta como el hidalgo del capítulo inicial y como el caballero de los restantes. De lo dicho se desprende que entre el hidalgo, don Quijote y Alonso Quijano hay una continuidad no exenta de muchos y ricos matices; en el hidalgo está el germen de don Quijote y en don Quijote, el fundamento de Alonso Quijano.

El telón de fondo de la insistencia en la veracidad de la historia y en las discrepancias entre los supuestos "autores" que de ella se han ocupado es la parodia de la novela caballeresca. La novela de caballerías trata de presentarse, desde dentro del relato, como narración histórica que da cuenta de la vida de un héroe extraordinario inserto en un

[7] En la conversación con el canónigo de Toledo (I.49), don Quijote dice ser descendiente de Gutierre Quijada, de quien hereda el sobrenombre.

[8] Los personajes de *El retablo de las maravillas*, por ejemplo, no aceptan esta distinción, sino que sitúan la percepción de la realidad en plano más relevante que la realidad misma. De este modo, se llega ahí a situar la verdad en la convención, en un implícito consenso entre los rústicos ajeno al ser de las cosas. Tarde o temprano, la insobornable realidad del mundo, traída de la mano del Furrier en este entremés, pasa factura a quienes le vuelven la espalda.

mundo no menos extraordinario, pero periclitado en el momento de la difusión de la historia: el mundo caballeresco ya se ha extinguido y no es posible reconstruirlo desde el presente. El único nexo entre ese mundo y el mundo del lector es el propio relato, pero dada la desmesurada distancia entre el mundo del que habla el relato y el mundo en el que se difunde, el narrador siente la necesidad de acreditar el contar mencionando fuentes extraordinarias que lo justifiquen. A este recurso acude Rodríguez de Montalvo en el prólogo de *Amadís de Gaula*, donde dice traducir de un raro manuscrito "que por gran dicha paresció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un úngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pergamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían"[9]. Parecida justificación fabulosa se da de otros textos caballerescos del siglo XVI[10]. En relación con estas prácticas halla su sentido la invención de Cide Hamete Benengeli en *Don Quijote*; pero antes incluso de que se llegue a ese momento, el narrador ha puesto en marcha ese mismo procedimiento mencionando, con ocasión de la inconcreción del nombre del protagonista, las discrepancias entre "los autores que deste caso escriben". Al lector de novelas caballerescas las ficciones se le ofrecen como biografías históricas, donde lo excesivo de los hechos parece corresponder a los excesos del mundo más que a la imaginación de unos autores que justifican su hacer en la transliteración de un escrito autorizado por la garantía de sus fuentes. Como después se hará más patente con Cide Hamete y con la mención de los inexistentes Anales de la Mancha, no carecen de sorna las referencias del primer capítulo de *Don Quijote* a los imaginarios historiadores que supuestamente habrían abordado ya la biografía de don Quijote. Esos imaginados biógrafos, que nunca salen del anonimato, discrepan en dato tan empíricamente verificable como un nombre y el contenido de sus aportaciones es reproducido en un discurso indirecto marcadamente modalizado ya sea mediante locuciones ("sin duda") o mediante perífrasis ("quieren decir", "se debía de llamar", "se deja entender") que marcan una correspondencia dudosa entre el contenido de lo dicho y la realidad a que se alude con la palabra. Las protestas de veracidad, la modalización de las fuentes y las discrepancias entre ellas desempeñan la función de separar la paja del grano, o, lo que es

[9] Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, I, edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 224-225.

[10] El *Baladro del sabio Merlín* se hace pasar por traducción de un original escrito por el propio Merlín, Diego Ortúñez de Calahorra dice elaborar su *Espejo de príncipes y caballeros* a base de traducir los relatos de los sabios Artemidoro y Lirgandeo, personajes de la propia obra, y, como señala E. C. Riley (*Introducción al* Quijote, Barcelona, Crítica, 2000, pág. 53), *Don Cirongilio de Tracia* y *Felixmarte de Hircania* se justifican como traducciones de inexistentes textos antiguos a los que habrían aportado su colaboración fabulosos autores o el mismísimo Petrarca. Recurrir a estos hallazgos extraordinarios es, por lo demás, frecuente en la novela histórica española de las últimas décadas, aun cuando su función no sea exactamente la misma que la de los libros caballerescos; así, novelas como, por ejemplo, *Yo, el Rey*, de J. A. Vallejo-Nágera, o *El manuscrito carmesí*, de A. Gala, hallan su justificación narrativa en el hecho de presentarse como las memorias de José Bonaparte y de Boabdil, respectivamente.

lo mismo, distinguir entre la veracidad del caso y la relatividad del conocimiento que de ese caso tienen los ficticios historiadores mencionados por Cervantes.

Como, según más delante dice el canónigo de Toledo, "hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren" (I.47, 548), resulta procedente dejar clara desde el principio la distancia entre las cosas y las palabras con objeto de no confundir las unas con las otras. No las distingue, sin embargo, el hidalgo lector, a quien "asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas [sonadas] soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo" (I.1, 39)[11], y de esa confusión le viene la pérdida del juicio, que lo lleva a transformarse en don Quijote de la Mancha.

3. Don Quijote de la Mancha

Tomada la decisión de hacerse caballero andante, el hidalgo siente la necesidad de singularizarse por el número y calidad de las hazañas que pretende llevar a cabo. En correspondencia con ese afán de singularización, surge la necesidad de encontrar nuevo nombre para sí mismo, para su caballo y para la señora de sus pensamientos, habida cuenta de que al nombre fía una doble función: la de distinguir al nombrado de otros seres que forman parte de la misma serie y la de reflejar sus calidades. Después de emplear cuatro días en dar nombre a Rocinante, el protagonista gasta otros ocho días en dárselo a sí mismo, al cabo de los cuales "se vino a llamar don Quijote"; y, no contento con ello, completa la nominación con el nombre de su patria:

> Acordándose que el valeroso Amadís no solo se había contentado con llamarse Amadís a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa, y se llamó Amadís de Gaula, así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse don Quijote de la Mancha, con que, a su parecer, declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della (I.1, 43).

Los tres elementos del nombre del caballero ("Don", "Quijote" y "de la Mancha") hallan motivación en la imaginación del personaje. En contraste con el nombre del hidalgo, adquirido de la convención cultural, el nuevo nombre que se da a sí mismo es una creación que el personaje ha elaborado aplicando un doble criterio: 1) que sea "significativo", es decir, que revele el ser de su portador[12]; y 2) que sea "famoso y de estruendo", como

[11] En la edición de 1605 se lee "aquellas sonadas soñadas invenciones", que se prefiere a la lectura de la edición que aquí se maneja, donde dice "soñadas invenciones". Si hubo en esto un error de impresión, su resultado sería tan cervantino como el supuesto original.

[12] El personaje buscaba para el caballo un nombre "que declarase quién había sido, antes que fuese de caballero andante, y lo que era entonces" (I.1, 42).

corresponde a la onomástica caballeresca[13].

A juicio del personaje, el de Rocinante es nombre "alto, sonoro y significativo", como "músico y peregrino y significativo" es no solo el de Dulcinea, sino también "todos los demás que a él y a sus cosas había puesto". La necesidad de nuevo nombre radica en el cambio que el personaje ha experimentado, como explica en el momento de imponérselo a Rocinante –el primero en ser nombrado conforme a los criterios antedichos–, "pues estaba muy puesto en razón que, mudando su señor estado, mudase él también el nombre", y "no era razón que caballo de caballero tan famoso, y tan bueno él por sí, estuviese sin nombre conocido" (I.1, 42).

El primero de esos cambios se refleja en el honorífico *don*, que se une a *Quijote* en un todo invariable[14], como un sintagma fijo, no solo en la obra de Cervantes sino en las menciones que de este personaje se hacen en el siglo XVII. El personaje hace empezar su nombre por el *don* honorífico, tratamiento que se atribuye sin justificación explícita; el hidalgo no puede legítimamente anteponer *don* a su nombre sin caer en la soberbia. Pero la anteposición se justifica de manera implícita: el personaje ya no se ve a sí mismo como simple hidalgo, sino como caballero, y como a los caballeros le es legítimo añadirse ese tratamiento, que considera elemento "significativo" de la nueva calidad de su persona. Por otra parte, aunque no obligada, la mención del tratamiento era corriente en el modelo onomástico de la caballería, y de esa manera en la novela se alude frecuentemente a personajes como *don Belianís, don Galaor, don Cirongilio, don Gaiferos, don Olivante*, etc., serie a la que don Quijote se suma desde este momento.

El segundo cambio tiene su reflejo en el nombre *Quijote*. La voluntad de hallar nuevo nombre cristaliza en una fórmula tan respetuosa con la continuidad de la propia identidad como con la novedad del estado de caballero andante. El paralelo entre el nombre de don Quijote y el sobrenombre del hidalgo es tan evidente que el narrador se sirve de aquel para avalar una de las hipótesis sobre el verdadero apellido del hidalgo. En efecto, en el nombre de don Quijote la parte correspondiente a *Quij–* mantiene la identidad fónica de Quijada, Quijana, Quijano, lo que revela, como en el caso del caballo, "quién había sido". La novedad viene dada por el elemento *–ote*, revelador de la nueva condición, de "lo que era entonces", el cual lo pone en relación –como tantas veces se ha repetido– con nombres caballerescos de idéntica terminación, como Lanzarote del Lago, Morlote de Irlanda, Angriote de Estraváus o Camilote, aunque es poco probable que este último llegara a pesar en la conciencia del caballero manchego[15]. Formalmente idéntica a un sufijo despectivo

[13] El nombre había de ser "famoso y de estruendo, como convenía a la nueva orden y al nuevo ejercicio que ya profesaba" (I.1, 42).

[14] Una sola vez se refiere el autor a su personaje sin anteponer *don*, llamándolo "nuestro gallardo Quijote" (I.9, 107).

[15] Dámaso Alonso ("El hidalgo Camilote y el hidalgo don Quijote", *Revista de Filología Española*, 20, 1933, págs. 391-397) cree que el personaje de Cervantes guarda relación con un personaje de Gil Vicente, el cual lo habría tomado de *Primaleón y Polendos*, que lleva el nombre de Camilote. A pesar de los paralelismos que D.

y aumentativo a la vez, la terminación *–ote* carece de este valor en *Lanzarote, Morlote, Angriote* o en *Quijote*; el sufijo determina el significado de su base (*Camilo* en *Camilote*, como *caballero* en *caballerote*) pero ni el significado de *Quij–* ni el de *Lanzar–, Morl–* o *Angri–* son reconocibles como bases semánticamente determinadas por la terminación de estos nombres. Ni siquiera lo es en otro nombre cervantino, *Ricote*, que, aun cuando pueda relacionarse con el adjetivo *rico*, como nombre propio está lexicalizado y se percibe como palabra inanalizable en los significados de sus constituyentes (*rico* y *–ote*). De atribuir a *–ote* el valor del sufijo, don Quijote se habría hecho llamar *Quijanote* o *Quijadote*. No ha sido así, y eso revela que la confluencia entre su propio nombre y los de Lanzarote, Morlote o Angriote se reduce a la semejanza fónica de la parte final.

Finalmente, el añadido *de la Mancha* no solo revela la procedencia local del personaje (tanto del hidalgo como del caballero), sino que también entra en correlación con Gaula, Grecia, Niquea o Hircania en la nominación del "buen caballero", que toma a su cargo honrar a la patria incorporándola como sobrenombre. Escogiendo el topónimo como sobrenombre sigue don Quijote un proceder no infrecuente en la época, según testimonia Correas: "Otros [sobrenombres] se tomaron de lugar i de otras cosas, i unos llevan *de* de genitivo o ablativo, que denota el lugar, parte o cosa de donde se tomaron"[16].

Así, pues, el nombre del caballero, como el de su caballo y como el de su dama, sí que es "significativo" y ese significado se justifica desde el texto mismo como una consciente y trabajosa decisión adoptada por el personaje. Pero no debe confundirse el modo de significar del nombre propio con el nombre común. El significado del nombre propio no se ha de entender como una descripción del nombrado, mientras que el del nombre común, en términos muy generales, sí que constituye una descripción de lo nombrado; la expresión "don Quijote" no describe al personaje, mientras que "caballero" sí que describe a un caballero. La distinción estriba en que el nombre común tiene un valor representativo del que carece el nombre propio. Uno y otro tienen un valor convencional, pero mientras que la convención del nombre común tiene extensión universal en la comunidad de los hablantes de una lengua, la del nombre propio es mucho más reducida; cualquier hablante de castellano, por el hecho de hablar esa lengua, se refiere a la persona X con la palabra "hombre" o al animal Y con "caballo", pero no tiene por qué saber si el hombre se llama Alonso Quijano o don Quijote o si el caballo se llama Rocinante. El significado de "don Quijote" no se ha de ver tanto en el valor representativo del nombre cuanto en su semejanza con el nombre del hidalgo y con los nombres caballerescos y, sobre todo, en

Alonso aprecia entre Camilote y don Quijote (págs. 392-393) no nos parece plausible que en la génesis del personaje cervantino pesaran ni el vicentino ni el del relato caballeresco, pues Cervantes dota a don Quijote de una dimensión trágica de la que carecen esos otros personajes. Tampoco parecen guardar otra relación formal que la terminación en *–ote*; sin embargo, en el caso de Camilote este elemento corresponde al significado del sufijo que en castellano tiene esta misma forma.

[16] Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana*, edición de Emilio Alarcos García, Madrid CSIC, 1954, pág. 210.

lo que representa la acción de autoimponerse tal nombre; la imposición de nuevo nombre revela la visión que de sí tiene el personaje y la intención del hidalgo que lleva a cabo el acto de nombrarse; "las obras que se hacen declaran la voluntad que tiene el que las hace" (II.62, 1140), dice Cervantes, y en la creación de su nuevo nombre el hidalgo evidencia la de singularizarse remitiendo a quien es (el hidalgo) y a quien tiene voluntad de ser (el caballero andante).

En el paso del ser al querer ser, materializado en el cambio de nombre, no se produce un cambio radical, como a veces se afirma, en la identidad del personaje. Es el hidalgo el que crea al caballero y el hidalgo quien le da nombre; Torrente Ballester[17] y Castilla del Pino[18] sostienen que don Quijote es un personaje ideado por el hidalgo y Riley subraya el paralelo entre las dos vertientes del personaje y los juegos infantiles, en los que se asume un papel sin perder la conciencia de sí[19]. Pero el hidalgo no juega a ser otro. Entre el hidalgo y don Quijote hay una continuidad psicológica evidente: las experiencias de uno y otro remiten a una misma conciencia a lo largo de todo el tiempo[20]; su casa y sus pertenencias son las mismas[21]; su sobrina, su ama y sus conocidos, también, así como uno mismo es su espacio y su tiempo. Sobre ese sustrato básico, psíquico y cultural a un tiempo, se asienta la identidad única de hidalgo y caballero. Este estrato identitario corresponde a la identidad *ipse*, en términos de Ricoeur; pero lo decisivo en la configuración de la identidad del personaje es su otro lado: la identidad *idem*, la identificación, que emprende como un proceso de conquista personal[22].

No obstante, sí se produce un importante cambio en los valores a los que el personaje se adhiere. El hidalgo siente insuficiente, falta de plenitud, su identidad inicial y, no conforme con lo que es, se aventura a querer ser otra cosa sin dejar de ser él mismo. Tal como lo describe Cervantes en el primer capítulo, la identidad del oscuro hidalgo manchego se funda sobre su pertenencia a un grupo; como parte de un todo, lo sustancial de

[17] "El autor de la novela, por medio del narrador, inventa un personaje, Alonso Quijano, quien, a su vez, inventa a don Quijote, y disfrazado de este sale al campo en busca de aventuras. La relación entre él, Alonso Quijano, y el personaje, don Quijote, es semejante, en parte, a la que existe en el teatro entre actor y personaje", dice Gonzalo Torrente Ballester (*El* Quijote *como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975, pág. 57).

[18] Carlos Castilla del Pino, *Cordura y locura en Cervantes*, Barcelona, Península, 2005, págs. 44-48.

[19] Edward C. Riley, "Quién es quién en el *Quijote*", págs. 39-40.

[20] Don Quijote tiene recuerdos que, en puridad, no deberían pertenecerle a él, sino al hidalgo; su amor a Dulcinea-Aldonza es anterior a la creación del caballero andante: "En doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destos ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces; y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es el recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo, y su madre, Aldonza Nogales, la han criado", revela a Sancho Panza (I.25, 283).

[21] Don Quijote dispone libremente de bienes que deberían corresponder al hidalgo, y sin más le ofrece a Sancho: "En albricias destas no esperadas como buenas nuevas, te mando el mejor despojo que ganare en la primera aventura que tuviere, y si esto no te contenta, te mando las crías que este año me dieren las tres yeguas mías, que tú sabes que quedan para parir en el prado concejil de nuestro pueblo" (II.10, 705).

[22] Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 1996; prólogo: "La cuestión de la ipseidad", págs. xi-xl, pág. xiii.

la identidad no radica en el individuo, sino en el grupo al que pertenece, y se concreta en unos atributos sociales y culturales. En gran medida, el individuo no puede vivir para sí sin el asentimiento del grupo: el hidalgo es lo que es en la medida en que es reconocido. Dentro de esas coordenadas, la identidad está cumplida, cerrada y solo puede modificarse si varía la posición del individuo dentro del grupo. Pero cuando el hidalgo crea a don Quijote, las cosas se revelan muy distintas. Ya no siente que el núcleo de la identidad individual esté en pertenecer a tal o cual grupo, sino en la aspiración a un ideal de justicia universal; ahora se siente ser él mismo en la medida en que asiente a la realización del ideal y participa en ella, lo cual exige no una posición social, sino una decisión personal, un acto íntimo de la voluntad. Respecto del grupo, el individuo ya no es una parte de él, sino un todo plenamente autónomo que no requiere, para ser él mismo, el permiso de los demás. El punto central de esta otra concepción de la identidad está en tender a una meta infinita, nunca completamente lograda, porque el ideal carece de realización histórica. Ahora bien, el hombre sí está sometido al imperio del tiempo y la vida, necesariamente temporal, consagrada a la realización de un ideal que está fuera del tiempo es una tarea nunca acabada. En este sentido, la identidad no deja de ser un proyecto en permanente realización y actualización, siempre cumplido con respecto al pasado y siempre abierto a cumplirse en el futuro.

Esa mutación de valores no anula, sin embargo, la continuidad del personaje como conciencia de una sola mismidad. Cuando Pedro Alonso lo encuentra tendido en el campo manchego, en el personaje confluyen las dos caras de su identidad:

> –Mire vuestra merced, señor, pecador de mí, que yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana.
> –Yo sé quién soy –respondió don Quijote–; y sé que puedo ser no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los Nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías (I.5, 73).

La respuesta de don Quijote trasluce que hidalgo y caballero están fundidos en uno. Oyéndose llamar Quijana, el personaje se reconoce en quien es ("Sé quién soy"), pero también se activa en él la posibilidad de ser otra cosa ("Sé que puedo ser"); el nexo entre lo actual y lo potencial es la conciencia de una identidad fluyente. Concebida como desarrollo cursivo, la identidad se proyecta siempre hacia el futuro y puede integrar y redimir el pasado en el presente; en don Quijote se acepta el hidalgo a sí mismo y se salva de una vida gris. Comentando este pasaje, Unamuno destacaba la voluntad de ser del personaje[23], Ramón Rodríguez señala una decidida "tensión vigilante hacia el futuro"

[23] "Don Quijote discurría con la voluntad –dice Unamuno–, y al decir «¡yo sé quién soy!» no dijo sino «yo sé quién quiero ser!»" (*Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Renacimiento, 1914, 2.ª ed., pág. 67).

como motor de la conciencia de la identidad del personaje[24], y Riley, una afirmación de la identidad que raya en el heroísmo al tiempo que un matiz fantasioso y megalómano[25]. Las palabras de don Quijote en respuesta a Pedro Alonso se han interpretado como síntoma de enajenación; pero cuando dice "Yo sé quién soy" no parece que el personaje crea ser alguien distinto de él mismo, pues el antecedente del atributo *quién* puede referirse no solo a los nombres mencionados (Valdovinos y Abindarráez) sino a ellos y al propio *yo* conjuntamente, según señala Torrente Ballester[26]. Esta interpretación es más plausible, pues anticipa el atributo (*no solo los que he dicho, sino…*) del inmediatamente subsiguiente *puedo ser*, donde se explana más extensamente la identificación de don Quijote. Por otra parte, se ha de tener en cuenta que don Quijote hace explícita mención del motivo que lo lleva a igualarse con esos personajes de ficción ("las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron"), por lo que no cabe interpretar que cuando menciona a Valdovinos y Abindarráez crea *ser* cualquiera de ellos sino en esa misma medida de verse retratado en los hechos –pero no en el "yo"– de estos personajes.

En cualquier caso, no hay quiebra, sino clara continuidad entre hidalgo y caballero en el sustrato más básico de su identidad, lo cual no excluye que se den muy claras diferencias, de modo paralelo a lo que sucede en el desenvolvimiento de los nombres del personaje. En los primeros párrafos, el hidalgo no está individualizado y es casi innombrable por la falta de seguridad sobre cuál de los distintos sobrenombres sería el que verdaderamente le correspondiera; don Quijote está individualizado plenamente y su nombre aparece de manera inequívoca, no cabe ya la duda. En *don Quijote* es reconocible la forma del apellido del hidalgo como es reconocible la voluntad de cobrar "eterno nombre y fama" materializándolo en una forma distinta, a la cual habrían de dar contenido las hazañas del caballero.

4. Sentido asociativo del nombre

Al imponerse nuevo nombre, el personaje evidencia una voluntad de representarse plenamente válida para él. Dándose nombre, instaura una convención nueva (una nueva relación entre nombre y persona) que sustituye a la que le había otorgado, previamente, el nombre de Quijada, Quesada o Quijana. En el hablar se transmiten, de manera explícita, palabras y, de manera implícita, la convención que las legitima. Cuando el personaje dice ser don Quijote de la Mancha o el narrador lo identifica con este nombre, se hace partícipe a otro de una expresión que tiene el contenido que tiene y el destinatario la relaciona con su previa experiencia de las cosas y de la práctica comunicativa. En relación con su experiencia de las cosas, el destinatario aprecia si lo comunicado tiene correspondencia

[24] Ramón Rodríguez, *Del sujeto y la verdad*, Madrid, Síntesis, 2004, pág. 106.
[25] Riley, "Quién es quién en el *Quijote*", pág. 40.
[26] *El* Quijote *como juego*…, pág. 61.

con su percepción de lo real y valora hasta qué punto se ajustan la expresión recibida y la propia percepción de las cosas. En relación con la práctica comunicativa, el destinatario asocia la expresión con otras expresiones preexistentes, de las cuales posee previa experiencia, y construye el contenido de lo comunicado amalgamando, por una parte, el significado transmitido por el hablante y, por otra, los sentidos asociativos que la expresión le suscita en el momento de la comunicación. Y de ahí surge el conflicto de la falta de correspondencia entre el sentido de lo que se transmite y el de lo que se recibe.

Ese conflicto se muestra repetidas veces en *Don Quijote*; los personajes del mundo representado en la novela cuestionan la propiedad o la veracidad de lo que se dice, negando legitimidad, por ejemplo, al hecho de que don Quijote pueda llamarse *don* Quijote, o asociando *de la Mancha* con mundos de referencia muy distintos de los que don Quijote considera presentes en esta expresión. Esa falta de propiedad se detecta, también, en la comunicación entre autor y lector, en la que pueden actualizarse unos valores connotativos que prestan al nombre un sentido muy diferente del que le otorga el personaje. La cuestión que hay que resolver en este nivel de la comunicación es la de dilucidar si Cervantes dio a don Quijote el nombre que le dio obedeciendo a una voluntad de suscitar esas asociaciones y, en caso de que así fuera, establecer cuáles son esos sentidos connotativos y qué alcance tienen en la obra.

Varios niveles de significación se congregan en cada uno de los elementos que componen el nombre del caballero manchego; expuesto ha quedado en el apartado anterior el significado que don Quijote atribuye a su nombre, en este se examinará qué sentido perciben los otros personajes de la ficción y, por encima de ellos, el que el autor mismo otorga a los componentes del nombre *don Quijote de la Mancha*.

4.1. El tratamiento honorífico

El empleo del *don* honorífico es un punto conflictivo en el mundo novelesco de Cervantes. Una cosa es la justificación que tiene para don Quijote y otra, muy distinta, la falta de ella que perciben otros personajes. La legitimidad que el uso de *don* tiene para don Quijote la ponen en entredicho en varias ocasiones personajes que pertenecen al mundo cotidiano en que se desenvuelve el hidalgo. La primera, cuando su vecino Pedro Alonso se dirige a don Quijote llamándolo dos veces "señor Quijana" (I.5), con un tratamiento de cortesía que carece de las connotaciones honoríficas de *don*. La segunda, al comienzo de la segunda parte, cuando a requerimiento de don Quijote ("¿Qué es lo que dicen de mí por ese lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros?", II.2, 642) Sancho informa al caballero, antes que de otra cosa, de la rechifla que en el lugar ha causado el pomposo uso del *don*:

> –Pues lo primero que digo –dijo–, es que el vulgo tiene a vuestra merced por grandísimo loco, y a mí por no menos mentecato. Los hidalgos dicen que, no conteniéndose vuestra merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto don y se ha arremetido a caballero

> con cuatro cepas y dos yugadas de tierra y con un trapo atrás y otro adelante. Dicen los caballeros que no querrían que los hidalgos se opusiesen a ellos, especialmente aquellos hidalgos escuderiles que dan humo a los zapatos y toman los puntos de las medias negras con seda verde. (II.2, 643)

En la tercera, Teresa Panza se mofa ante Sancho de las pretensiones del hidalgo: "Yo no sé, por cierto, quién le puso a él don, que no tuvieron sus padres ni sus agüelos" (II.5, 668). Y en una cuarta ocasión, la sobrina trata en vano de desengañar a don Quijote de su condición de caballero:

> –¡Válame Dios! –dijo la sobrina–. ¡Que sepa vuestra merced tanto, señor tío, que, si fuese menester en una necesidad, podría subir en un púlpito e irse a predicar por esas calles, y que, con todo esto, dé en una ceguera tan grande y en una sandez tan conocida, que se dé a entender que es valiente, siendo viejo, que tiene fuerzas, estando enfermo, y que endereza tuertos, estando por la edad agobiado, y, sobre todo, que es caballero, no lo siendo; porque, aunque lo puedan ser los hidalgos, no lo son los pobres! (II.6, 674)

Es obvio que el protagonista no se percibe a sí mismo como los otros lo perciben. El genérico y educado *señor Quijana* de Pedro Alonso, las críticas de los hidalgos y caballeros del lugar manchego, la mofa de Teresa y la reprensión de la sobrina se dirigen a un hombre cuyo puesto en el armazón social está bien determinado y no corresponde a las ínfulas de hacerse llamar *don*; puede decirse que la de estos personajes es la percepción social del hidalgo. Sin embargo, don Quijote tiene de sí una percepción que concede más vigor a lo moral que a lo social, donde la voluntad de ser tiene primacía sobre el ser socialmente determinado, y al darse el tratamiento honorífico no se atiene estrictamente al lugar que ocupa en la escala social, sino más bien al valor moral de su persona. El punto de encuentro entre estas dos visiones del personaje es la polivalencia de la palabra "caballero", que no solo se emplea para designar un estamento sino también un comportamiento gobernado por muy estrictas reglas éticas. En el primero de estos sentidos lo emplean quienes rodean a don Quijote; este, en cambio lo emplea en el sentido moral[27]; en el sentido social, la condición del caballero queda fijada en el linaje y la riqueza, pero en el sentido moral son las actitudes del individuo las que forjan al caballero. Don Quijote tiene conciencia de que entre lo moral y lo social hay un nexo que hace legítima la

[27] "Ni todos los que se llaman caballeros lo son de todo en todo: que unos son de oro, otros de alquimia, y todos parecen caballeros, pero no todos pueden estar al toque de la piedra de la verdad. Hombres bajos hay que revientan por parecer caballeros, y caballeros altos hay que parece que aposta mueren por parecer hombres bajos; aquellos se levantan o con la ambición o con la virtud, estos se abajan o con la flojedad o con el vicio; y es menester aprovecharnos del conocimiento discreto para distinguir estas dos maneras de caballeros, tan parecidos en los nombres y tan distantes en las acciones" (II.6, 674).

utilización del tratamiento[28], ya que se ve a sí mismo como el ser que es en potencia; sin embargo, los otros personajes no aprecian que tenga correspondencia con el ser actual del hidalgo, lo cual conduce a negar legitimidad al hacerse llamar *don* Quijote.

En mostrar dentro del mundo novelesco el controvertido uso del honorífico por el uno y la desautorización por los otros puede palparse que el autor carga contra la costumbre, frecuente en la época, de adjudicárselo convenga o no a la calidad de la persona que se lo atribuye[29]. La desenvoltura con que lo aceptan la Tolosa y la Molinera (I.3) es bien ilustrativa. Por otra parte, el uso de *don* intensifica el ultraje de don Quijote a Pasamonte cuando lo llama "don hijo de la puta" y "don Ginesillo de Paropillo" (I.22, 247), de la misma manera que intensifica el que recibe don Quijote cuando se oye llamar "don Tonto" de labios de un eclesiástico (II.31, 888). Esa fórmula ridiculiza, dentro y fuera de la novela, rimbombantes aspiraciones que tienen su contrapartida en el firme rechazo de Sancho Panza:

> –Y ¿a quién llaman don Sancho Panza? –preguntó Sancho.
> –A vuestra señoría –respondió el mayordomo–, que en esta ínsula no ha entrado otro Panza sino el que está sentado en esa silla.
> –Pues advertid, hermano –dijo Sancho–, que yo no tengo don, ni en todo mi linaje le ha habido: Sancho Panza me llaman a secas, y Sancho se llamó mi padre, y Sancho mi agüelo, y todos fueron Panzas, sin añadiduras de dones ni donas; y yo imagino que en esta ínsula debe de haber más dones que piedras; pero basta: Dios me entiende, y podrá ser que, si el gobierno me dura cuatro días, yo escardaré estos dones, que, por la muchedumbre, deben de enfadar como los mosquitos (II.45, 992-993)

[28] En el sentido social de la palabra, los atributos sociales son los rasgos distintivos del significado, mientras que el comportamiento moral es irrelevante; en el sentido moral, lo distintivo es el comportamiento y los atributos sociales, accidentales. En este sentido, dice don Quijote al ama y a la sobrina: "De todo lo dicho quiero que infiráis, bobas mías, que es grande la confusión que hay entre los linajes, y que solos aquellos parecen grandes y ilustres que lo muestran en la virtud, y en la riqueza y liberalidad de sus dueños. Dije virtudes, riquezas y liberalidades, porque el grande que fuere vicioso será vicioso grande, y el rico no liberal será un avaro mendigo; que al poseedor de las riquezas no le hace dichoso el tenerlas, sino el gastarlas, y no el gastarlas comoquiera, sino el saberlas bien gastar. Al caballero pobre no le queda otro camino para mostrar que es caballero sino el de la virtud, siendo afable, bien criado, cortés y comedido, y oficioso; no soberbio, no arrogante, no murmurador, y, sobre todo, caritativo" (II.6, 676).

[29] Las alusiones satíricas y las pullas hirientes motivadas por el uso de *don* son usuales en la literatura del tiempo de Cervantes. Del extenso florilegio que podría acumularse sobre el tema, valga como muestra representativa un ejemplo extraído de la *Premática de los aranceles*, de Francisco de Quevedo: "Habiendo advertido la multitud de dones que hay en nuestros reinos y repúblicas, y considerando el cáncer pernicioso que es y cómo se va extendiendo, pues hasta el aire ha venido a tenerle y llamarse don–aire, y mirando que imitan el pecado original en no escaparse de él nadie sino es Jesucristo y su Madre, mandamos recoger los dones, dando término de tres días, después de la notificación a todos los oficiales, para que se arrepientan de haberle tenido".

Y lo mismo se evidencia en el no menos firme rechazo de Teresa ("Teresa me pusieron en el bautismo, nombre mondo y escueto, sin añadiduras ni cortapisas, ni arrequives de dones ni donas", II.5, 667).

4.2. El nombre Quijote

Mayor atención ha recibido el significado asociativo que se atribuye al nombre mismo del personaje, en el cual se han apreciado matices relacionados con la simbología social y moral, con la visión carnavalesca, con alusiones sexuales y con la posible pertenencia del autor al grupo de los cristianos de origen judeoconverso.

Algún problema plantea la confluencia formal entre el nombre del caballero y el nombre común *quijote*, que en tiempo de Cervantes todavía circula (Covarrubias lo recoge en el *Tesoro*[30]) para designar la parte de la armadura protectora de los muslos. Hay autores que sostienen que en el nombre del caballero resuena, con sentido simbólico, el significado del sustantivo común. En esta línea de interpretación están los trabajos de Constantino Láscaris[31], E. L. G. den Dooren de Jong[32] y José Antonio Maravall[33]. Pero este último autor hace la observación de que el objeto designado por el nombre común *quijote*, aunque no hubiera desaparecido por completo, era de poco uso a principios del siglo XVII, y si los quijotes están casi fuera de la circulación, lógico es suponer que el sustantivo hubiera caído en desuso; es indicativo, al respecto, que en la novela nadie perciba en el

[30] "En el arnés las piezas que cubren los muslos, cuasi cuxotes, de *cuxa* en italiano, que vale el muslo y del latino coxo", figura en la entrada *Quijotes* (pág. 845), y en *Gigote*: "Es nombre francés, gigot, que vale pierna, conviene a saber la que es muslo en el hombre, y así pienso que la palabra quijotes, que son el armadura que cae sobre el muslo, está corrompida de gigotes, armadura de los muslos, como la de la rodilla abajo se llaman grevas" (pág. 589).

[31] A juicio de Constantino Láscaris, Cervantes elige el nombre de don Quijote otorgándole un sentido metafórico no precisado, conforme al uso que ya le había dado Álvarez Gato en una composición amorosa en verso dedicada a su amiga (Constantino Láscaris Commeno, "El nombre de don Quijote", *Anales Cervantinos*, 2, 1952, págs. 361-364). Los versos a que se refiere Láscaris son los siguientes: "Los quixotes serán tales / del afán que nunca afloxa; / las correas de los cuales / son dolores desiguales / con hevillas de congoxa" (pág. 364).

[32] Dooren, que entronca el nombre con los valores simbólicos que se habían atribuido a la armadura del caballero cristiano, llega a especificar que Cervantes podría aludir con el nombre de don Quijote a las obras de misericordia, siguiendo la exposición de Benoît de Canfield en *Le Chevalier Chrétien*, según la cual el quijote derecho simboliza las obras espirituales y el izquierdo, las materiales (Elie L. G. den Dooren de Jong, "Quijote, nombre significativo", *Universidad: Revista de cultura y vida universitaria*, 43, 1966, págs. 89-96). Esta afirmación apenas se sostiene si tenemos en cuenta que la obra se publicó en francés en 1609 (cuatro años después de la publicación de *Don Quijote*) y que su traducción castellana no vio la luz, con el título *Regla de perfección*, hasta 1629, trece años después de la muerte de Cervantes. No obstante, como señala den Dooren, Cervantes no desconocería la asociación entre las piezas del arnés y la vida espiritual, de la que pudo informarse por variados caminos: *Tirant lo Blanc*, Erasmo o San Pablo.

[33] J. A. Maravall identifica el sentido figurado del nombre común con una vaga asociación al esfuerzo y a la gloria de tiempos pasados: "El quijote pertenece a las armas del arnés que responde al esfuerzo personal. Don Quijote se rehace internamente y, claro está, socialmente a la par, por el uso de las armas antiguas. Y por eso escoge para llamarse a sí mismo la palabra con que se designa una de las piezas de la vieja y para él gloriosa armadura" (*Utopía y contrautopía en el* Quijote, Santiago de Compostela, Editorial Pico Sacro, 1976, pág. 143).

nombre del caballero eco alguno del significado común de *quijote*, ni en sentido literal ni figurado, a pesar de que Cervantes no pierde ocasión de dar relieve a los aspectos grotescos del personaje. Por otro lado, poco tiene de extraño que el nombre del caballero no se asociara de manera inmediata con el nombre común *quijote*, dado que en la época no solo circulaba, según se ha documentado, el sobrenombre Quijote, sino también otros relacionados con sustantivos, adjetivos o verbos[34].

En la elección del nombre del caballero se ha querido ver "una divertida combinación de tradiciones folklórico-literarias y de referencias históricas que remiten tanto al alegre mundo del Carnaval y de la locura como a las regocijadas variaciones onomásticas a que da lugar el habla de los moriscos"[35]. En esta línea de interpretación del nombre de don Quijote se sitúan los trabajos de Augustin Redondo y de Monique Joly[36]. Aunque no tiene ningún peso en el mundo de don Quijote, no sería imposible que la asociación de su nombre con el carnaval y la locura formara parte del mundo de Cervantes. La sugerente propuesta de Joly y Redondo conduce a pensar en un autor que depositaría en el nombre de su personaje un cariz grotesco que, por lo demás, parece evidente para los primeros lectores de la obra, según testimonian las numerosas alusiones que se pueden espigar en las comedias de la época o en romances como el "Testamento de don Quijote", de Quevedo. Sin embargo, en estos casos el lado burlesco del personaje, muy acentuado, no aparece ligado a su nombre sino a sus malandanzas. Es verdad que Cervantes reitera continuamente la locura de don Quijote, pero también lo es que no faltan indicaciones que atenúan esa apreciación. Cabría la posibilidad de que, a medida que la narración va describiendo el hacerse de don Quijote, Cervantes fuera corrigiendo la carga burlesca que en el inicio pudiera haber depositado en su personaje; pero parece poco probable

[34] C. Láscaris ("El nombre de don Quijote", pág. 362) menciona un Francisco Quijote. Y, sin salir del ámbito literario, podemos comprobar la frecuencia de esta clase de apellidos en casos como Ahumada, Herrera, Alemán, Acuña, Montemayor, etc.

[35] Augustin Redondo, "El personaje de Don Quijote: Tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29 (1980), págs. 35-59; reproducido, con el título "El personaje de Don Quijote", en *Otra manera de leer el* Quijote, Madrid, Castalia, 1997, págs. 205-230; la cita corresponde a la pág. 230 de esta última edición. Redondo asocia el personaje con una personificación de la cuaresma y explica el sentido del nombre del caballero manchego segmentándolo en *Qui-xote*, donde resonaría el significado del francés *sot*, del castellano *zote* y del italiano *ciuto*, adjetivos relacionados con la estupidez. El autor explica el paso de Quesada a Quijada-Quijano por efecto de la conversión de *s* en la fricativa prepalatal sorda (representada *x* en el texto), característica del habla de los moriscos.

[36] La ocasión de que Cervantes adoptara este criterio carnavalesco para bautizar a su personaje vendría dada, según Monique Joly, por la permanencia en España, en los últimos años del siglo XVI, de la compañía del cómico italiano Alberto Naseli, conocido por el nombre de su máscara (Giovanni Ganassa), que alcanzó notoriedad encarnando al Arlequín de la *commedia dell'arte*. Piensa Joly que el nombre del hidalgo Quijada es calco de Ganassa (que significa 'mandíbula prominente') y que la variante Quesada se relaciona con *queso*, un atributo de los locos (Monique Joly, "D'Alberto Naseli, dit Gannasse, au comte de Benavente: deux notes cervantines" *Bulletin Hispanique*, 78 (1976), págs. 240-253, reproducido en *Études sur Don Quichotte*, París, Publications de la Sorbonne, 1996, págs. 13-27, de donde tomamos los datos).

que haya tenido en cuenta estos matices carnavalescos en el nombre del caballero, pues el matiz burlesco –un aspecto muy parcial del ser de don Quijote – no da la verdadera medida de la talla del personaje[37].

El erotismo presente en la obra cervantina ha recibido[38] una atención que también ha dejado su huella en el sentido que se atribuye al nombre de don Quijote. En esta línea, Alfredo Baras Escolá se ha aplicado a las connotaciones sexuales escondidas en el nombre del andante manchego[39]. El erotismo subido de algunas situaciones descritas por Cervantes y el doble sentido de bastantes intervenciones de sus personajes son un hecho que no cabe negar. La presencia de la sexualidad en las obras de Cervantes cobra sentido en una concepción global de la vida, según la cual el trato sexual pone a prueba la consistencia moral de los individuos, de ahí su insistencia en este tema. El doble sentido de que a veces se carga la palabra del narrador o la de los personajes plantea, en el fondo, ese mismo problema tamizado por el de la incomprensión en la comunicación. Más discutible parece que las situaciones eróticas y los dobles sentidos respondan a una intención

[37] Con todo, la propuesta de Joly, afianzada por Redondo, adolece de algunas limitaciones. Por un lado, el análisis del nombre *Quijote* no carece de incongruencias; nos preguntamos, sin hallar respuesta convincente, por las razones que llevan a conceder valor significativo a la parte final del nombre (*-xote* = zote) y se lo niegan a su parte inicial (*Qui-*). Por otro lado, tampoco vemos que haya correspondencia entre el empeño de justificar el trueque *s/x* desde dentro del mundo textual (la condición morisca del traductor de Cide Hamete) y no se conceda mayor crédito a la información que literalmente se ofrece en el propio texto sobre el nombre del personaje.

[38] Del asunto se han ocupado Monique Joly ("El erotismo en el *Quijote*. La voz femenina" y "Erotismo y marginación social en la novela cervantina", incluidos en *Études sur Don Quichotte*, París, Publications de la Sorbonne, 1996, págs. 163-180 y 181-194), Augustin Redondo ("Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*", en *Otra manera de leer el* Quijote, Madrid, Castalia, 1997, págs. 147-169), José Ramón Fernández de Cano y Martín ("La destrucción del personaje en la obra cervantina: Andanzas y desventura del malogrado mozo de campo y plaza", *Cervantes*, 15.1, 1995, págs. 94-104, y "Del trasiego del trastrigo al trasero del teatro: Nuevas interpretaciones del vocabulario erótico cervantino", *Cervantes*, 19.2, 1999, págs. 87-100), y Alfredo Baras Escolá ("Una lectura erótica del *Quijote*", *Cervantes*, 12.2, 1992, págs. 79-89). Con diferente planteamiento estudia el tema Edgar Paiewonsky-Conde, "Cervantes y la teoría renacentista del deseo", *Anales Cervantinos*, 23 (1985), págs. 71-81.

[39] Alfredo Baras Escolá, "Una lectura erótica del *Quijote*", *Cervantes*, 12.2 (1992), págs. 79-89. Baras Escolá acepta que en el nombre está presente el significado del sustantivo común *quijote*, pero piensa que, lejos de su significado convencional, adquiere un sentido obsceno asociándose, por contigüidad, con el órgano sexual. De la misma manera, la terminación *–ote* (a la que da el sentido de sufijo aumentativo) le permite asociar el nombre de don Quijote, por un lado, con varios sustantivos de idéntica terminación que designan el miembro viril y, por otro, con *Lanzarote*, en el que se incluye la secuencia *lanza*, palabra de equívocas connotaciones. A las supuestamente inequívocas alusiones obscenas del nombre del caballero, se añaden las del nombre del hidalgo (en *Quij-ano* "el sufijo comporta otra sugerencia a lo bajo corporal", pág. 80), lo que aconsejaría, según Baras Escolá, su eufemística omisión en la Licencia y en la Tasa, atribuida a muy distintas razones por Francisco Rico ("El título del *Quijote*", *Bulletin of Spanish Studies*, 81.4-5, 2004, págs. 541-551). También a eufemismo atribuye Baras Escolá que Dorotea lo llame *don Azote o don Gigote* (I.30, 348), pero no parece que esas denominaciones respondan a ningún pudor de Dorotea al tener que pronunciar el nombre del caballero; en el contexto de la intervención de Dorotea, esta simula haber olvidado el nombre de don Quijote a causa de que el olvido no disimulado de su propio nombre fingido (Micomicona), advertido por Sancho, ponía en peligro el engaño tramado para reducir al caballero.

procaz, como se desprende de la interpretación del nombre que ahora se comenta; la supuesta alusión al órgano viril no resulta completamente ajena a la frecuente presencia de la sexualidad en Cervantes, pero resulta un tanto extraña por cuanto reduce el tratamiento de la sexualidad a su aspecto más superficial y, desde luego, recoge un aspecto poco o nada relevante de don Quijote.

La postulada filiación judaica de Cervantes ha llevado a tratar de explicar el significado del nombre de don Quijote desde modelos de tradición hebraica. En esta línea se sitúan Dominique Aubier y Ruth Reichelberg[40]. La plausibilidad de estas interpretaciones parece limitada por su propia disparidad y por el hecho de que es poco probable que Cervantes conociera la lengua de los hebreos aunque, como insinúa McGaha, pudo sentirse atraído (dada su curiosidad intelectual) por la mística judía en el cautiverio de Argel o bien por su supuesta ascendencia; estas afirmaciones no pasan, hoy por hoy, de ser suposiciones sin confirmación y, de ser ciertas, posiblemente nunca se confirmen[41], dada la proscripción de la religión judaica. En todo caso, de corresponder el nombre de don Quijote a los significados que postulan Aubier y Reichelberg, no dejaría de tratarse de un sentido encriptado, accesible únicamente a quienes tuvieran conocimiento de la cultura y de la lengua hebraicas y completamente opaco para quienes no estuvieran al cabo de ellas. Dado que hasta el siglo XX no se ha abierto paso el matiz judaizante (ni en la propia novela ni en otros textos de la época se nos ofrecen evidencias que avalen la presencia de estas connotaciones en el nombre), no se puede tener la seguridad de que estuviera efectivamente presente en la intención con que Cervantes da nombre al protagonista de su obra.

4.3. La patria del caballero: la Mancha

También el añadido del nombre de la patria al del personaje tiene distinta validez para don Quijote, para los personajes que comparten con él el mundo novelesco y para Cervantes. Si el procedimiento seguido por don Quijote se atiene punto por punto al

[40] Aubier aprecia en el cambio de nombre un reflejo del cambio de personalidad que ya estaba presente en la tradición veterotestamentaria. Según Aubier, la forma misma del nombre del caballero se relaciona con el arameo *qeshot*, que significa "verdad" o "certeza"; a mayor abundamiento, en *Quijote* está comprendida la secuencia *ot*, que en hebreo significa "signo", de donde se obtendría un significado global del nombre que, sobre poco más o menos, vendría a ser 'signo o anuncio de la verdad'; por otra parte, toma el nombre del hidalgo (*Quijano*) como anagrama de *Anokhi*, que corresponde al pronombre de la primera persona, 'yo'. A juicio de R. Reichelberg, en el nombre del manchego se pone de relieve la locura del personaje, pues la autora pone en paralelo *Quijote* con el hebreo *Ki shoteh*, expresión que corresponde al significado de "loco". De las aportaciones de Dominique Aubier (*Don Quichotte, prophète d'Israël: essai*, París, R. Laffont, 1966) y Ruth Reichelberg (*Don Quichotte ou le roman d'un juif masqué*, París, Seuil, 1999) da cuenta Michael McGaha en "Is There a Hidden Jewish Meaning in *Don Quixote*?", *Cervantes*, 24.1 (2004), págs. 173-88.

[41] Cierto es que de las obras de Cervantes se desprende una reticente condena de la actitud de los cristianos viejos (en *Don Quijote*, en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, en el *Retablo de las maravillas*, etc.), lo cual no implica que hubiera de tener relación con conversos, sino, simplemente, que no hace suya tal postura excluyente.

modelo onomástico de la caballería, es evidente que el sentido que le otorgan tanto el autor como algún personaje de la ficción está muy alejado de los supuestos del caballero manchego. El confesado propósito cervantino de desacreditar las ficciones caballerescas halla en el sobrenombre toponímico un paralelo formal con los nombres caballerescos tan cumplido como disparatado; como ha destacado Francisco García Pavón, la elección del sobrenombre "la Mancha" adquiere un marcado carácter paródico por inapropiado en el contexto caballeresco: "A ningún autor de auténticos libros de caballerías se le habría ocurrido situar a su héroe en una tierra monótona, apacible y civil, como a ningún autor de las actuales novelas policíacas se le ocurriría avecindar a sus hombres del F.B.I. en un villorrio de labrantines pacíficos"[42]. Y en la misma dirección apunta el "grave eclesiástico" que acompaña a don Quijote en la mesa de los duques cuando espeta al caballero: "¿En dónde, nora tal, habéis vos hallado que hubo ni hay ahora caballeros andantes? ¿Dónde hay gigantes en España, o malandrines en la Mancha, ni Dulcineas encantadas, ni toda la caterva de las simplicidades que de vos se cuentan?" (II.31, 888).

Más recientemente, los cervantistas han advertido otras connotaciones en el uso del topónimo como sobrenombre, las cuales podrían ser indicio de intenciones no explícitas en el texto. Estos sentidos secundarios no se refieren ya a la asociación entre el nombre del protagonista y el género caballeresco, sino a alguna propiedad del personaje o de su autor. Así, Howard Mancing, al tiempo que admite el sentido paródico, ve correspondencia entre el significado etimológico de la Mancha ("tierra seca") y la figura de don Quijote, hombre "seco de carnes"[43]. A juicio de Baras Escolá el sentido del sobrenombre toponímico está íntimamente relacionado con el sentido erótico que atribuye al nombre del caballero, de donde deduce que "otros valores alusivos deben posponerse a la infertilidad añadida, igual que un calificativo, al sentido erótico del nombre *Quijote*"[44]. Y Reichelberg, al hilo de la raíz hebrea que propone para el nombre de don Quijote, sostiene, apoyándose en el *Tesoro de la lengua castellana*, que la Mancha adquiere en la novela un doble sentido, el toponímico y, subrepticiamente, connota un negativo sentido social: el baldón que "estraga y desdora lo que de suyo era bueno, como mancha en un linaje" (Covarrubias). Si problemático es admitir el valor descriptivo de las connotaciones eróticas o judaizantes del nombre de don Quijote y apreciar en qué medida cobran validez en el texto, no lo es menos en el caso de *la Mancha*, dado que los estudiosos que postulan

[42] Escribe García Pavón: "Debía resultar enormemente chistoso el que un héroe, un caballero andante, llevase por sobrenombre el de una tierra nada famosa por sus hechos fantásticos, como era la Mancha, y con unos habitantes nada épicos, como sus labrantinos y aldeanos" ("La Mancha que vio Cervantes", *Anales Cervantinos*, 4, 1954, págs. 119-137; la cita en la pág. 123). En el sentido paródico de la Mancha insiste F. Sánchez Escribano, "Dos notas cervantinas", *Anales Cervantinos*, 8 (1959/1960), págs. 361-366.

[43] Howard Mancing, "The Comic Function of Chivalric Names in *Don Quixote*", *Names*, 21 (1973), págs. 220-235, pág. 222. Dorotea y Sansón Carrasco dicen que don Quijote es "seco de rostro" (I.30, 348 y II.14, 736); a don Fernando le sorprende "su rostro de media legua de andadura, seco y amarillo" (I.37, 436); y en el prólogo el autor se refiere al libro como un "hijo seco" (I.Prólogo, 9).

[44] Alfredo Baras Escolá, "Una lectura erótica del *Quijote*", pág. 82.

estas interpretaciones hacen depender el valor semántico del sobrenombre del que previamente habían adjudicado al nombre.

Desde el propio texto se justifica de manera indubitable el contenido pseudocaballeresco de *la Mancha* y su valor paródico se confirma en el desarrollo de la narración, pues, como advierte García Pavón, la ubicación de buena parte de la novela en tierras manchegas obedece a una selección guiada por un criterio que lleva a Cervantes a localizarla en un espacio anodino que le hace descartar la presencia de todo vestigio geográfico que tenga relación con hechos de relevancia histórica acaecidos en la región[45]. La Mancha, pues, no es un nombre de lugar sin más, sino también la imagen de un espacio narrativo, cuidadosamente elaborada a base de destacar cuanto lo acerca al mundo ordinario y de omitir cuanto lo relaciona con un pasado más a juego con el ideal caballeresco: un espacio, en fin, que contiene cuanto necesita el autor para subrayar la oportunidad (o inoportunidad) temporal y local del empeño de don Quijote.

4.4. Significados en conflicto

El examen de los sentidos asociativos que se han atribuido al nombre del caballero manchego arroja un heterogéneo balance en el que es preciso poner algún orden. Es imprescindible, ante todo, distinguir los aspectos connotativos destacados como tales en la novela de los que los cervantistas proyectan sobre el texto. Mediante las apreciaciones de diferentes personajes y los comentarios modalizadores de las distintas voces narradoras, Cervantes otorga relevancia suficiente a los matices satíricos que supone el uso de *don* como signo de distinción social y valor paródico inequívoco al añadido *de la Mancha*. Menos claro es que el nombre *Quijote* adquiera en el texto valores distintos del que como nombre propio le corresponden; Cervantes no rehúye señalar esos valores asociados en el caso del tratamiento ni en el del topónimo, y parece difícil admitir que, de habérselos adjudicado, hubiera hecho otra cosa con el nombre del caballero, a pesar de que no renuncia a jugar con él cuando, siguiendo el juego de la dueña Dolorida, Sancho Panza lo llama "don Quijotísimo" (II.38, 940). Más bien *don Quijote* se presenta como nombre de significación recluida al ámbito de la voluntad del personaje que a sí mismo se lo ha puesto, mientras que para los demás (personajes, autor, lectores) viene a ser señal que lo singulariza, cerrada en su significación: es, simplemente, el nombre de alguien que así se llama.

Es imprescindible también distinguir entre nombre, personaje y autor. No hacerlo así ha llevado a atribuir al nombre algunos valores que, en caso de estar presentes en el texto, corresponderían a asociaciones relacionadas con el personaje o incluso con el autor más que con el nombre en sí mismo. La mayor parte de estas asociaciones, por otro lado, han emergido en los últimos cincuenta años, muy lejos ya del ambiente cultural en que se

[45] "Para nada se habla en el *Quijote* de los muchos castillos grandes y famosos que hay en la Mancha; sí de ventas desvencijadas y archipobres. Para nada de calatravos, sanjuanistas, santiaguistas de honrosa ejecutoria otrora; y sí de villanos, arrieros, pastores y destripaterrones" (Francisco García Pavón, "La Mancha que vio Cervantes", pág. 123).

creó la obra, al hilo del desarrollo que han ido adquiriendo distintas hipótesis interpretativas sobre su significación cultural y sobre la figura de su autor; hasta tal punto es así que se han postulado, creo que forzadamente, connotaciones guiadas por estas hipótesis más que por el análisis del personaje o de su nombre.

Los valores connotativos del nombre del caballero nacen de confrontar diversos niveles de significación: el del sentido que le otorga el personaje, el que aprecian quienes comparten con él el mundo de la ficción y el que atañe a la comunicación entre autor y lector. Esos contenidos están simultáneamente presentes en el texto y se entrecruzan los unos con los otros. El conjunto está presidido por la visión del autor, que se mantiene diferenciada, aunque se acerca unas veces a la del protagonista y otras a la de los demás personajes; en la voz del narrador no se advierte estridencia alguna al anteponer *don* al nombre del caballero, pero no renuncia a mencionar la falta de legitimidad que aprecian otros personajes de la ficción y, mostrándola, traslada al lector su percepción de una costumbre vigente en su propio mundo histórico; con mayor sorna trata el sobrenombre *de la Mancha*, distanciándose del sentido que le da don Quijote, especialmente en pasajes como este: "Este fin tuvo el Ingenioso Hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero" (II.74, 1221).

En cualquier caso, los juegos connotativos con el nombre del personaje no tienen una presencia permanente en el texto. Desempeñan, sin embargo, una importantísima función, por cuanto el autor se sirve de ellos para matizar, contrarrestar o invalidar los sentidos que le atribuyen sus criaturas. Cervantes señala de manera palpable la ocasión en que surge el conflicto de significados y marca cumplidamente las posiciones de las distintas voces que toman parte en él con objeto de que ni aquel ni estas pasen inadvertidas para el lector. La ambigüedad no es un valor cervantino y sí lo es la sutileza; los significados están perfectamente organizados en correspondencia con las voces que suenan en la novela; las piezas, bien dispuestas y las instrucciones, claras, como si del montaje de un mecanismo prefabricado se tratara; al lector le toca encajarlas en su sitio: no es cuestión de que falten o sobren piezas, sino de que cada una esté donde tiene que estar.

5. Los apelativos: *Caballero de la Triste Figura* y *Caballero de los Leones*

En el transcurso de la narración, don Quijote adquiere dos nuevos nombres que acepta de buen grado. El primero, en la primera parte, se lo adjudica Sancho Panza cuando dice al bachiller Alonso López:

> –Si acaso quisieren saber esos señores quién ha sido el valeroso que tales los puso, dirales vuestra merced que es el famoso don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama el Caballero de la Triste Figura (I.19, 205)

El segundo, en la segunda, se lo autoimpone don Quijote, rematada ya la aventura de los leones:

> –Pues, si acaso Su Majestad preguntare quién la hizo, direisle que el Caballero de los Leones, que de aquí adelante quiero que en este se trueque, cambie, vuelva y mude el que hasta aquí he tenido del Caballero de la Triste Figura (II.17, 768).

El uso de estas nuevas fórmulas plantea algunos problemas sobre el valor de los nombres en la novela. Por una parte, el de discernir su valor denominativo; por otra, su valor representativo y, por último, el de su filiación caballeresca.

5.1. Valor denominativo de los apelativos

Los dos nuevos nombres –Caballero de la Triste Figura y Caballero de los Leones– los toma don Quijote en calidad de *nombres apelativos*[46]. En las gramáticas de la época, nombre apelativo equivale a nombre común, distinto del nombre propio y opuesto a él en tanto que el nombre propio se aplica a un individuo y el común, o apelativo, a muchos, según Nebrija:

> Proprio nombre es aquel que conviene a uno solo, como *César, Pompeio*. Común nombre es aquel que conviene a muchos particulares, que los latinos llaman apelativo, como *ombre* es común a 'César' y 'Pompeio'; *ciudad* a 'Sevilla' y 'Córdoba'; *río*, a 'Duero' y 'Guadiana' (Libro III, capítulo 2)[47].

[46] "El sabio, a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas, le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo", dice don Quijote a propósito de *Caballero de la Triste Figura* (I.19, 205), y, a propósito de *Caballero de los Leones*, el narrador dice en la segunda parte: "Díjoles que se llamaba de nombre propio don Quijote de la Mancha, y por el apelativo, el Caballero de los Leones" (II.19, 782).

[47] Citamos la *Gramática* de Nebrija por la edición facsímil publicada por Espasa Calpe, Madrid, 1976, sin numeración de las páginas. La doctrina y la denominación nebrisense del nombre común como "nombre apelativo" se extiende a todo el siglo XVII. Así se aprecia en la exposición de Gonzalo Correas (*Arte de la lengua española castellana*, pág. 156): "Apelativo o comun es el nombre general i universal que comprehende debaxo de si muchos particulares, como *varon, muxer, ziudad, provinzia, rreino* i otros tales. *Varon* comprehende a Diego, Xuan, Franzisco i los demás particulares. […] *Rreino* comprehende todos los rreinos particulares chicos o grandes". Lo mismo puede decirse del *Arte de la lengua española* de Juan Villar (Valencia, 1651, pág. 4), donde consta: "El substantivo se divide en propio, y es el que significa cosas determinadas y ciertas (como *Roma, Sevilla*), y en apelativo, y es el que significa cosas indeterminadas y inciertas (como *templo, plaça*)". La *Grammaire Generale et Raisonnée* (1660, pág. 35) también llama *appellatifs* a los nombres comunes ("ceux qui signifient les idées communes"). Todavía la primera gramática académica (Madrid, Ibarra, 1771, pág. 4), aunque prefiere "común", alude al nombre "apelativo" ("Nombre común, que también llaman apelativo…"), denominación que ininterrumpidamente ha venido figurando en las diversas ediciones junto a la de "nombre común".

El nombre propio se muestra notablemente diferente del apelativo. El nombre propio funciona como señal (en el sentido de Karl Bühler) para distinguir un individuo de otro; el apelativo, en principio, es símbolo que describe al individuo nombrado. Este puede utilizarse, como aquel, con la misma función singularizadora, pero a la singularización se llega por distinto camino en uno u otro caso. En el del nombre apelativo la singularización refleja lo nombrado verbalizando una propiedad que se percibe como inherente al individuo; en el caso del nombre propio la singularización se lleva a cabo conforme a una convención determinada, de una u otra forma, por la ascendencia del individuo. El apelativo nombra la propiedad; el propio, al individuo; este es un ser singular, mientras que la propiedad es una representación genérica y, para singularizar su referencia, es necesario que preceda el artículo. El nombre apelativo instaura una nueva convención complementaria de la operante en el caso de los nombres propios, pero no incompatible con ella. De hecho, en numerosas ocasiones don Quijote se identifica con ambos nombres; Sancho nombra por primera vez al Caballero de la Triste Figura inmediatamente después de haber pronunciado el nombre de don Quijote de la Mancha, pero no se trata solo de establecer una ecuación explicativa fundacional, sino que de modo habitual el apelativo sigue al nombre propio en construcción explicativa: "Don Quijote de la Mancha, que un tiempo se llamó el Caballero de la Triste Figura y ahora se llama el Caballero de los Leones" (II.27, 860).

Lo habitual es que el apelativo se utilice como explicación del nombre propio[48]; es raro, sin embargo, que se designe al personaje con el apelativo únicamente, como en la carta de don Quijote a Dulcinea (I.25), y cuando tal cosa ocurre en el contexto comunicativo en que se nombra a don Quijote se tiene previo conocimiento de su nombre propio[49]: "Digo que venga el señor Caballero de los Leones a un castillo mío que está aquí cerca" (II.30, 879); cuando el duque denomina así a don Quijote ya está al tanto de quién es el personaje nombrado. Nunca, en cambio, se utiliza el nombre propio como explicación del apelativo en construcciones del tipo "El Caballero de la Triste Figura, por otro nombre don Quijote de la Mancha", porque el contenido de una explicación debe ser una expresión derterminadora necesariamente más concreta y específica que la expresión determinada, y *Caballero de la Triste Figura* o *Caballero de los Leones* representan una información más concreta que la contenida en *don Quijote*.

[48] Podrían, sin dificultad, acopiarse docenas de ejemplos como: "Don Quijote diría, señora, o, por otro nombre, el Caballero de la Triste Figura" (I.30, 348); "Yo soy don Quijote de la Mancha, por otro nombre llamado el Caballero de la Triste Figura" (II.16, 753); "Yo soy don Quijote de la Mancha, llamado el Caballero de los Leones por otro nombre" (II.29, 873).

[49] Esporádicamente la voz narradora designa a don Quijote únicamente mediante *Caballero de la Triste Figura* durante el tiempo que permanece en sierra Morena, pero nunca lo nombra únicamente con el apelativo *Caballero de los Leones*; este modo de dirigirse a don Quijote solo lo utilizan el duque y el fingido demonio que toma parte en el desfile que muestra a caballero y escudero el estado de la Dulcinea encantada (II.34, 918).

5.2. Valor representativo

Los dos nombres apelativos que don Quijote adopta se igualan en que los asume de buen grado como imágenes de su propio ser, pero contrastan entre sí por el hecho de haber recibido el primero de Sancho Panza y de haberse impuesto el segundo por propia voluntad. Es indudable que este último (Caballero de los Leones) encuentra su motivación en la temeraria hazaña de desafiar al león; don Quijote busca la "gloriosa fama y duradera" (II.17, 769) en dar, de ese modo, testimonio de su valentía y así justifica su acción ante Diego de Miranda[50].

Más dudoso es que le cuadre de la misma manera lo de Caballero de la Triste Figura. Cuando Sancho lo llama así, inquirido por el caballero, el escudero le da la razón del nuevo nombre: "Porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto" (I.19, 205). En el apelativo, Sancho emplea el adjetivo *triste* con el mismo significado con que en la explicación emplea *mala*, que justifica por la desgarbada apariencia de don Quijote, y no sabe si atribuirla a la falta de fuerzas o a la falta de dientes ("débelo de haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y dientes", I.19, 205); poco más adelante, habiendo don Quijote manifestado su intención de hacer pintar en su escudo "una muy triste figura", Sancho insiste en la voluntad designativa que lo ha guiado hasta el nuevo nombre:

> No hay para qué gastar tiempo y dineros en hacer esa figura –dijo Sancho–, sino lo que se ha de hacer es que vuestra merced descubra la suya y dé rostro a los que le miraren; que, sin más ni más, y sin otra imagen ni escudo, le llamarán el de la Triste Figura; y créame que le digo verdad, porque le prometo a vuestra merced, señor, y esto sea dicho en burlas, que le hace tan mala cara la hambre y la falta de las muelas, que, como ya tengo dicho, se podrá muy bien escusar la triste pintura (I.19, 205-206).

En *triste figura* (= mala figura, mala cara), Sancho está representando cómo percibe visualmente al caballero y con el adjetivo da relieve a la falta de gallardía que observa en don Quijote.

Pero el sentido de *triste* no es el mismo para don Quijote. El caballero hace suyo de buena gana el apelativo por entender que el adjetivo se refiere a la aflicción del ánimo que le causa el amor a Dulcinea. Con "El caballero de la Triste Figura" como única firma dirige una carta de amores –que Sancho nunca entregaría– a la señora de sus pensamientos,

[50] Menos justificables son las connotaciones, rayanas en lo esotérico, que Graciela C. Lamana de Lasa ("Enfoque estilístico de la nominación en el *Quijote* de Cervantes", *Anales Cervantinos*, 16, 1977, págs. 139-158) atribuye a *Caballero de los Leones*. "Debemos tener en cuenta –dice– que al león le corresponde el color oro, símbolo de la culminación de un proceso ascendente" (pág. 153); más adelante relaciona el símbolo astrológico del león con la casa del sol (pág. 154) y, en su opinión, la derrota del Caballero de los Leones ante el de la Blanca Luna (símbolo a su vez de Isis), representa "la fiesta del comienzo anual de las navegaciones" (pág. 156).

en la que aflora la medida de su tristeza en expresiones como "El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón" (I.25, 286); en la áspera penitencia de Sierra Morena no deja de escribir versos "acomodados a su tristeza" (I.26, 292); "Mira no me engañes –dice a Sancho cuando le anuncia la llegada de su dama– ni quieras con falsas alegrías alegrar mis verdaderas tristezas" (II.10, 704); y Sancho trata de sacarlo del abatimiento en que lo ha postrado el encantamiento de Dulcinea diciéndole: "Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres" (II.11, 711).

El equívoco es evidente: Don Quijote interpreta *triste* en referencia a un estado interno; Sancho lo utiliza como referente de la apariencia exterior[51]. En boca de don Quijote el apelativo está preñado de matices serios; Sancho destaca su lado cómico deformándolo algunas veces[52] o insistiendo otras en el sentido que él había dado al nuevo nombre[53] y la voz del narrador fluctúa, aproximándose de vez en cuando al sentido sanchopancesco del apelativo[54]. Con intención jocosa, Cervantes hace confluir en una misma forma sentidos distintos y hasta opuestos, que, en el fondo, dan cuerpo en esta ocasión a uno de los problemas que con mayor frecuencia asoman a su obra: las relaciones entre el ser y el parecer.

En la distancia que separa el ser del parecer sustenta Atlee su interpretación del apelativo como una censura implícita de la Contrarreforma. Atlee cree que en la expresión *Caballero de la Triste Figura* el sustantivo *figura* cobra un sentido simbólico relativo al "orden y la interpretación descriptiva de los acontecimientos y de los hechos dignos de memoria"; según este autor, *figura* vendría a codificar la atmósfera de intolerancia religiosa de la España de Cervantes (el ser, según Atlee) a la que no puede aludirse sino mediante rodeos expresivos (el parecer) impuestos por una cuidadosa autocensura[55].

[51] Se ocupan de estos significados y de su traducción en las versiones inglesas de la obra P. E. Russell ("*Don Quixote* as a Funny Book", *Modern Language Review*, 64.2, 1969, págs. 312-326; concretamente en las págs. 316-317), y A. G. Lo Ré ("A reply to P. E. Russell's comments on the expression *El Caballero de la Triste Figura*", *Cervantes*, 8.2, 1988, págs. 225-30); véase también el comentario de Edwin Williamson (*Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*, edición dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, pág. 57).

[52] En una ocasión Sancho llama a don Quijote "señor Triste Figura" (I.37, 434), cuando siente que se esfuma la oportunidad de ganar sustanciosa recompensa tras oír que los personajes de la venta llaman Dorotea a la que caballero y escudero creían princesa Micomicona, y en otra ocasión corrige al duque en su modo de dirigirse a don Quijote: "–… Venga el gran Caballero de la Triste Figura… –De los Leones ha de decir vuestra alteza –dijo Sancho–, que ya no hay Triste Figura, ni figuro" (II.30, 879).

[53] Fingidamente vuelto del Toboso, Sancho da cuenta a don Quijote del efecto chistoso que supone que el apelativo habría de causar en Aldonza Lorenzo: "Riose mucho cuando le dije cómo se llamaba vuestra merced el Caballero de la Triste Figura" (I.31, 360).

[54] Como, por ejemplo, en el momento en que se encuentran don Quijote y Cardenio el narrador llama a este –todavía innombrado– "el Roto de la Mala Figura, como a don Quijote el de la Triste" (I.23, 260), poniendo en evidente paralelo las confluencias entre ambos personajes.

[55] En su artículo "En torno a una frase del *Quijote*: El Caballero de la Triste Figura" (*Anales Cervantinos*, 20, 1982, págs. 49-57) Michael A. F. Atlee expone esta particular interpretación del apelativo, que relaciona con la batalla de los rebaños, ocasión que da motivo a la descompuesta figura de don Quijote. Puesto que para el caballero los rebaños representan sendos ejércitos, cristiano uno y musulmán el otro, don Quijote interviene en

Atlee trata de confirmar una hipótesis enraizada en la visión que Américo Castro tiene de Cervantes, pero los datos que maneja se avienen mal con su propósito, pues no tiene en cuenta que el significado de figura es el usual en la lengua del momento ("Vale talle, parecer, semejanza", dice Covarrubias) y que en ninguno de los contextos en que se utiliza el apelativo se sugiere un sentido distinto. En consecuencia, su idea es más que discutible, ya que, como tantas otras, parte más de lo que se ha dicho sobre Cervantes que de lo que el mismo Cervantes dice en su obra.

5.3. Apelativos y caballería

No contento con la explicación que Sancho da de la motivación del apelativo *Caballero de la Triste Figura*, don Quijote la atribuye a causas bien distintas:

> No es eso –respondió don Quijote–, sino que el sabio, a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas, le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo, como lo tomaban todos los caballeros pasados: cuál se llamaba el de la Ardiente Espada; cuál, el del Unicornio; aquel, de las Doncellas; aqueste, el del Ave Fénix; el otro, el Caballero del Grifo; estotro, el de la Muerte; y por estos nombres e insignias eran conocidos por toda la redondez de la tierra. Y así, digo que el sabio ya dicho te habrá puesto en la lengua y en el pensamiento ahora que me llamases el Caballero de la Triste Figura, como pienso llamarme desde hoy en adelante. (I.19, 205)

Don Quijote acepta el apelativo porque "lo tomaban todos los caballeros pasados" (I.19, 205); y otro tanto sucede con *Caballero de los Leones*: "En esto sigo –dice don Quijote– la antigua usanza de los andantes caballeros, que se mudaban los nombres cuando querían, o cuando les venía a cuento" (II.17, 768). El caballero manchego emula el modelo caballeresco que ya había adoptado como criterio para llamarse *don Quijote de la Mancha*. Don Quijote se sitúa en parangón con otros caballeros andantes que habían mudado de nombre; Deocliano había hecho suyo el nombre de Caballero de la Triste Figura[56]; en el punto en que don Quijote se dispone a penetrar en la jaula del león, Cide Hamete lo califica de "segundo y nuevo don Manuel de León[57], que fue gloria y honra de los españoles caballeros" (II.17, 765), a lo que se añade que en el capítulo undécimo

ayuda de los cristianos, lo que le acarrea las sabidas consecuencias de un nuevo molimiento y la pérdida de varias piezas dentales. El malparado estado en que queda don Quijote lo interpreta Atlee como una especie de castigo de Cervantes a su personaje, pues, según él, don Quijote hace suyo un cristianismo militante cuyo horizonte es "hacer guerras, matar en nombre de Dios" (pág. 56). De ese modo, Cervantes habría acudido al apelativo *Triste Figura* para expresar, de manera encubierta, su rechazo de la ideología contrarreformista.

[56] Se trata de un personaje de *Clarián de Landanís* (véase la edición de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1973, vol. I, pág. 235, nota 18). Howard Mancing añade a esta serie el nombre de Caballero de la Rica Figura, que toma don Belianís de Grecia ("The Comic Function of Chivalric Names in *Don Quijote*", pág. 222).

[57] Mancing ("The Comic Function of Chivalric Names in *Don Quijote*", pág. 222) menciona tres casos de caballeros andantes que adoptan *del León* o *de los Leones* como apelativo.

del primer libro de *Amadís de Gaula*, este, arreado con armas de leones, arma caballero a su hermano Galaor.

Como Mancing subraya, la perseverancia de los criterios nominadores propios del género caballeresco responden a una intención paródica que, en el caso de los apelativos, halla continuidad en el plan cervantino, intensificada con los equívocos matices que cobra *Caballero de la Triste Figura* en las voces de los distintos personajes y en la del narrador. Nada añaden las pretendidas connotaciones simbólicas; Cervantes no juega a encriptar sus afirmaciones, sino a dejar palpable muestra (semiescondida a veces, pero accesible) de la consideración que le merece el modelo narrativo caballeresco. En la utilización de los apelativos, los matices paródicos cobran mayor relieve que su relación con la identidad del personaje, pero no la anulan. Los nombres apelativos se muestran como identificación insuficiente, de donde nace su esporádica utilización. Los apelativos individualizan al personaje verbalizando un aspecto parcial del ser personal, demasiado reducido para encerrar la totalidad de su singularidad, mientras que *don Quijote* lo singulariza de una manera más abarcadora, más apropiada para señalar su individualidad. Por eso, los apelativos son nombres inestables hasta cierto punto, pues pueden suprimirse sin merma de la individualización del personaje (basta llamarlo *don Quijote*, sin necesidad de añadir los apelativos) y, de hecho, se adjuntan a *don Quijote* temporalmente: la primera mención de don Quijote como *Caballero de la Triste Figura* tiene lugar en el capítulo 19 de la primera parte y la última, en el 30 de la segunda; y *Caballero de los Leones* se extiende entre los capítulos 17 y 34 de la segunda parte.

6. Alonso Quijano

En el capítulo final de la segunda parte de la obra, en trance de muerte, el personaje emprende la última y definitiva transmutación onomástica, inversa a la del capítulo inicial de la primera parte. Inmediatamente antes del nuevo cambio de nombre, se producen en el personaje otros cambios, también en sentido inverso a los iniciales: el paso de la locura a la cordura y la abominación de las lecturas caballerescas (“Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías”, II.74, 1217). Después de mandar llamar al cura, al barbero y a Sansón Carrasco, revela su verdadero nombre: “Ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno” (II.74, 1217). En ese momento, el personaje se percibe a sí mismo de manera diferente de como se había percibido a lo largo de la narración. Es su propia voz, y no la del narrador, la que transmite el acabamiento del proceso completo. Pero, por debajo de los nuevos cambios, de la misma manera que en el paso del nombre del hidalgo al de caballero, ahora, en el de caballero a hidalgo persiste la secuencia fónica *Quij–*, sobre la que se mantiene la similitud del nombre en las tres etapas de la andadura del personaje; en ella se concreta un nexo, nunca roto, que aglutina las distintas facetas

del gris hidalgo cuerdo, el fantasioso caballero loco y el juicioso hombre que ya se dispone a morir.

Sin embargo, sin invalidarse esa esencial continuidad, se producen modificaciones muy notorias, los cuales no reconducen la situación a su estado inicial, sino a un punto muy diferente. En primer lugar, es diferente el modo de producirse la transformación del personaje; aunque Fernando Torres Antoñanzas habla de una "noche oscura de don Quijote", que abarca desde la derrota en Barcelona hasta la muerte, como momento de crisis que anticiparía gradualmente la transformación final en Alonso Quijano[58], lo cierto es que en esos capítulos don Quijote sigue siendo don Quijote, un don Quijote hundido en el desengaño. El cambio le sobreviene al personaje de manera súbita, como una revelación motivada por la inminencia de la muerte, mientras que la inmersión en don Quijote, rápidamente relatada en el primer capítulo, se había ido produciendo de manera gradual, al compás de la lectura de libros de caballerías. Distinto es también el papel que a la voluntad le corresponde en esta transformación final; en la que había llevado desde el hidalgo a don Quijote la voluntad había sido la causa desencadenante, mientras que ahora la voluntad no interviene en la transformación misma; la voluntad entra en juego de otra manera: asintiendo al cambio que se ha producido. No hay resignación en Alonso Quijano, sino aceptación activa de su nueva situación, aceptación que integra en su vivencia actual sus vivencias pasadas.

En segundo lugar, el nombre *Alonso Quijano* disipa la vaguedad (Quijada, Quesada, Quijana) de la identificación inicial; a aquellas irónicas imprecisiones se contrapone ahora la forma inequívoca *Quijano*, varias veces repetida en el capítulo y confirmada por la forma feminizada aplicada a la sobrina (Antonia Quijana), lo cual no es infrecuente en la época. MacCurdy y Rodríguez señalan que la fijeza final del nombre del hidalgo es un instrumento de *desrelativización*[59], pues como dice Guillén, en el momento de la muerte "ya no cabe la conjetura irónica sobre el nombre del hidalgo"[60].

En tercer lugar, aparece por vez primera el nombre de pila (Alonso); el sobrenombre, único dato sobre el hidalgo que se aportaba en el capítulo inicial, indica la pertenencia del individuo a su linaje, pero no es suficiente para distinguirlo de otros individuos también pertenecientes a ese grupo familiar; esa función está encomendada al nombre de pila, en el que se concreta la individualización del personaje.

En cuarto lugar, el nombre aparece pronunciado de labios del hidalgo. Esta es la definitiva y auténtica razón de su *desrelativización*, usando el término de MacCurdy y Rodríguez; no lo desrelativiza tanto la sustitución de la multiplicidad inicial por la fijeza del único nombre final, cuanto la distinción entre lo que al principio no era sino una

[58] Fernando Torres Antoñanzas, *Don Quijote y el absoluto. Algunos aspectos teológicos de la obra de Cervantes*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1998, especialmente págs. 378-385.

[59] Raymond MacCurdy y Alfred Rodríguez, "Algo más sobre los apellidos *verdaderos* de don Quijote", *Romanische Forschungen*, 90 (1978), págs. 448-457, pág. 455.

[60] Jorge Guillén, "Vida y muerte de Alonso Quijano", *Romanische Forschungen*, 64 (1952), págs. 102-113; las palabras citadas, en la pág. 109.

posibilidad de identificación y lo que ahora es inequívoca certeza. La información que proporciona la voz de Alonso Quijano sitúa cada perspectiva en el lugar que le cumple: la de los supuestos historiadores del principio (tan lejanos del personaje como ajenos a él), como incierta expectativa, y la seguridad del personaje, como autoridad incontrovertible para la fijación; la propia voz de Alonso Quijano no solo se constituye en garantía de la autenticidad de su nombre, sino que también desautoriza las voces de quienes elaboraban "conjeturas verosímiles" sobre él; a lo verosímil se contrapone lo verdadero y a la perspectiva externa, la interna.

Y, en quinto lugar, aparece también por vez primera el apelativo *el Bueno*, un procedimiento paralelo al de nominaciones como *Caballero de la Triste Figura* o *Caballero de los Leones*, que don Quijote se había otorgado; el apelativo se repite dos veces en boca de Alonso Quijano, otra en la del cura y dos más en la voz del narrador; como se ha visto en el caso de los apelativos del caballero, el apodo significa un atributo de la persona que puede llegar a singularizar recategorizándose en antropónimo.

Es precisamente este atributo del personaje encerrado en la expresión *el Bueno* el que encarna el nexo entre la identidad del hidalgo Alonso Quijano y la del caballero don Quijote. El hidalgo rechaza identificarse con *el nombre* del caballero: renuncia a *don* y a *de la Mancha* como reniega de los excesos caballerescos; pero eso no supone ruptura de la identidad, pues, al margen de que en el nombre se mantenga la secuencia que asegura la continuidad (*Quij-*), en el personaje –llámese Alonso Quijano o don Quijote– hay un rasgo que, por encima de la diversidad de nombres, vincula su identidad al juicio moral que merece su comportamiento. Así lo percibe el narrador:

> En tanto que don Quijote fue Alonso Quijano el Bueno, a secas, y en tanto que fue don Quijote de la Mancha, fue siempre de apacible condición y de agradable trato, y por esto no solo era bien querido de los de su casa, sino de todos cuantos le conocían. (II.74, 1218)

El hidalgo no se reconoce *como* don Quijote, pero se reconoce *en* don Quijote. En esta cita, como en todo el capítulo, puede comprobarse que el narrador identifica a su personaje con la expresión *don Quijote*, incluso después de haberse revelado como Alonso Quijano; la voz narradora parece otorgarle la parte más definitoria de la identidad única, mientras que sus nombres (Alonso Quijano y don Quijote de la Mancha) constituyen variantes que remiten a un núcleo único de identidad sustentado sobre un principio moral, como en el caso de Segismundo en *La vida es sueño*: "Sea verdad o sueño, / obrar bien es lo que importa". En don Quijote se reconoce Alonso Quijano a sí mismo cuando en la primera de las mandas de su testamento se refiere a Sancho Panza:

> Si como estando yo loco fui parte para darle el gobierno de la ínsula, pudiera agora, estando cuerdo, darle el de un reino, se le diera, porque la sencillez de su condición y fidelidad de su trato lo merece. (II.74, 1219)

En la propia palabra de Alonso Quijano, el paso de la locura a la cordura lejos de invalidar los actos pasados del loco ("fui parte para darle el gobierno de la ínsula") los revalida y aun los intensifica ("agora… darle el de un reino") el cuerdo en el presente. Sobre distintos estadios temporales y diferentes grados de lucidez prevalece la continuidad de una identidad moral generadora de actos emanados de una misma voluntad. En el momento supremo, aun cuando abomine de lo accidental, el cuerdo se reconoce esencialmente en el loco tanto como en sus andantes correrías el loco se reconocía en el cuerdo y fantasioso hidalgo del inicio.

Así lo perciben cuantos rodean a don Quijote en su lecho de muerte, quienes no terminan de aceptar que haya distinción entre caballero andante e hidalgo de a pie; al antiguo empeño de disuadir al caballero de sus temerarias hazañas, se contrapone cierta resistencia del cura, del barbero y del bachiller Carrasco a admitir su transformación en pacífico hidalgo; Sancho lo invita a resucitar la Arcadia y asume la culpa de la derrota del caballero; el escribano presente en el momento de la muerte del personaje no tiene conciencia de haber visto morir al hidalgo, sino a don Quijote ("Hallose el escribano presente, y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote", II.74, 1221), y tampoco para el cura constituyen antinomia los dos nombres del personaje:

> Viendo lo cual el cura pidió al escribano le diese por testimonio como Alonso Quijano el Bueno, llamado comúnmente don Quijote de la Mancha, había pasado desta presente vida y muerto naturalmente. (II.74, 1221)

Al concluir la narración, el capítulo final retoma, con diferente perspectiva, el planteamiento del capítulo inicial: las dos facetas de la identidad de don Quijote. Pero no para restaurar el orden previo al arranque de la novela. *Don Quijote* no es un viaje de ida y vuelta desde la cordura a la locura y a la inversa; no hay vuelta: el curso de la historia lleva a un final distinto del comienzo; entre el hidalgo del capítulo inicial y el del capítulo final media la trayectoria de don Quijote, y esta no se ha producido en vano; no se trata de restaurar nada; la idea moderna de la sucesión del tiempo, la conciencia de la propia individualidad, el afán de trascendencia y el concepto de la existencia como leal compromiso con lo que el hombre debe a otro y se debe a sí mismo conducen a una síntesis de orden superior en que se resuelve la oposición del principio.

Establecer en qué consiste, sustancialmente, esta síntesis final exige retrotraerse a la idea, postulada por Torrente Ballester y Castilla del Pino, de que don Quijote es una creación del hidalgo manchego, un personaje suyo. Y lo es hasta el punto de cobrar una prominencia tan desmedida que se sobrepone al actor en que se encarna, amenazando con anularlo, como Juan Rana se sobrepone a Cosme Pérez, Charlot a Charles Chaplin o Cantinflas a Mario Moreno; Jorge Guillén lo aprecia con justeza cuando afirma que si bien el hidalgo permanece siempre en su personaje, "se limita a ser el hermano menor

de don Quijote, el aspecto más humilde de su figura"[61]. De la misma manera, en lo más hondo de la conciencia de Sancho, del barbero, de Sansón Carrasco, del cura y del escribano, según se ha visto, la figura de don Quijote pesa tanto o más que la de su convecino Alonso Quijano. Y en su lecho de muerte, Alonso Quijano aprecia en los excesos de don Quijote una máscara que amenaza con disgregarse de su propia identidad confesando a su sobrina:

> Yo me siento, sobrina, a punto de muerte; querría hacerla de tal modo, que diese a entender que no había sido mi vida tan mala que dejase renombre de loco, que, puesto que lo he sido, no querría confirmar esta verdad en mi muerte. (II.74, 1217)

A punto de segmentarse del hombre que lo creó, don Quijote es insostenible desde la conciencia del hidalgo sin riesgo de pasar a ser otro. El reto de ganar la identidad consiste en hacerse a sí mismo, no en hacerse otro, y al recuperar el juicio y el nombre, aceptándose en lo que es y depurando lo que ha sido, Alonso Quijano redime de la mediocridad al hidalgo del principio y de la locura al caballero andante: integra a ambos y se constituye en superación suya culminando la tarea de hacerse y cerrando el paso a la disolución. Renuncia ahora a vivirse como correlato de una narración fantasiosa, en oposición a su confesado deseo de serlo cuando sale al campo por primera vez:

> ¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: "Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel" (I.2, 46)

No se eleva, como se elevaba el hidalgo primigenio, aspirando a convertirse, por la fuerza de su brazo, en materia digna de relación caballeresca. Tampoco aspira ya a revivir, como había previsto poco antes, la Arcadia en la Mancha[62]; por eso desecha

[61] Jorge Guillén, "Vida y muerte de Alonso Quijano", pág. 103.

[62] "Yo compraré algunas ovejas, y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo el pastor Quijótiz, y tú el pastor Pancino, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos, o de los caudalosos ríos" (II.67, 1175). "…Lo más principal de aquel negocio estaba hecho, porque les tenía puestos los nombres, que les vendrían como de molde. Díjole el cura que los dijese. Respondió don Quijote que él se había

prolongar la vida de su máscara con el proyecto pastoril que le recuerda Sansón Carrasco: "¿Agora que estamos tan a pique de ser pastores, para pasar cantando la vida, como unos príncipes, quiere vuesa merced hacerse ermitaño? Calle, por su vida, vuelva en sí, y déjese de cuentos" (II.74, 1218). La respuesta de Alonso Quijano ("Déjense burlas aparte") deja bien a las claras que el pastor Quijótiz (en cuyo nombre vuelve a aparecer *Quij–* como sustrato básico que mantiene la continuidad) no llegará a nacer porque quien debía encarnarlo siente la máscara del héroe literario demasiado estrecha para encerrar su experiencia. El hidalgo del capítulo inicial escapaba de la vida literarizándose; Alonso Quijano entiende que la literatura es insuficiente, aunque no inútil (los desvaríos de don Quijote "los ha de volver mi muerte, con ayuda del cielo, en mi provecho", dice el personaje, II.74, 1218), que la hazaña suprema del hombre es vivir con dignidad y que la dignidad está tan al alcance del vencedor como del vencido. Conquistar la dignidad es no negarse y en ese empeño está el Alonso Quijano del capítulo final.

7. Nombre e identidad

A lo largo de la novela, el curso que siguen los nombres que se adjudican al personaje central transcurre paralelo al de las modulaciones que adquiere su identidad, considerada esta como el núcleo mental desde el que se vive. La identidad tiene una dimensión esencialmente interna, pero también se proyecta hacia fuera; el individuo (en nuestro caso el personaje) toma continuamente decisiones acerca de la constitución de su ser íntimo y de las relaciones que ha de mantener con el mundo; desde la identidad piensa, siente, hace y dice, esto es, vive haciéndose a sí mismo. Para Cervantes, el norte del hacerse es la búsqueda de la singularidad de cada cual: "Sábete, Sancho, que no es un hombre más que otro si no hace más que otro", dice don Quijote (I.18, 196), y es al individuo a quien compete tomar las decisiones fundamentales sobre su propia vida: "Cada uno es artífice de su ventura" (II.66, 1168). Ya se ha hecho mención de cómo el hidalgo manchego llega a hacerse don Quijote rechazando un concepto de identidad enraizado en lo social más que en lo personal; hasta ese momento, la identidad residía en un ámbito de la realidad que puede calificarse de histórico, de dato históricamente verificable en el mundo de la novela, pero desde ese momento pasa a residir en un ámbito moral[63], como se evidencia en las palabras de don Quijote a Pedro Alonso ("Sé quién soy; y sé que puedo ser…") y reitera el propio personaje en su lecho de muerte. Concebida como hecho histórico, la identidad es algo estático, inmodificable; como aspiración moral

de llamar el pastor Quijótiz; y el bachiller, el pastor Carrascón; y el cura, el pastor Curiambro; y Sancho Panza, el pastor Pancino" (II.73, 1213).

[63] "Quien tiene capacidad de ponerse nombre a sí mismo y transformar su vida –dice José Miguel Marinas–, también es capaz de humanizar lo nuevo" (*Los nombres del Quijote. Una alegoría de la ética moderna*, Madrid, El Rapto de Europa, 2005, pág. 113.

es en cambio, dinámica, sin llegar a perder la estabilidad que le presta el emanar de la conciencia del individuo[64].

La relación entre nombre e identidad del personaje central de *Don Quijote* pasa por tres fases bien diferenciadas. En la primera hay un hombre de identidad amorfa e identificación problemática; el personaje posee la identidad heredada de un pasado narrativo que se ha fraguado entre bastidores y se intuye dentro de él una confusión que indudablemente impera, fuera de él, en quien trata de identificarlo por su nombre. A la segunda fase, la de don Quijote, llega el hidalgo por la voluntad de afirmarse como otra cosa distinta de la que había sido hasta ese momento; llega así a forjar una criatura que posee la identidad deseada y a quien se identifica de manera inequívoca (siempre como don Quijote), aunque variable en sus apelativos; la voluntad de ser se proyecta ahora hacia el futuro. En la tercera fase, la de Alonso Quijano, este es hombre de identidad aceptada e identificación inequívoca y estable en su verdadero nombre; la aceptación de la identidad por Alonso Quijano implica reconocerse en lo presente asumiendo lo pasado como parte del propio ser para encarar el corto pero decisivo futuro que lo lleva a la muerte.

El conjunto de los distintos nombres del personaje dista de ser un montón desordenado; por el contrario, está hábilmente organizado en relación con la crítica, confesada por el propio autor, de la novela caballeresca. Solo el nombre de *don Quijote de la Mancha* se atiene al molde onomástico propio de ese tipo de narraciones. Pero Cervantes toma solo el modelo: los aspectos satíricos focalizados en *don* y lo grotesco del añadido *la Mancha*, expresamente señalados en la novela, son claro indicio de que el autor contempla con distancia burlesca ese modo de bautizar a los personajes. Solo don Quijote cree en las resonancias caballerescas de su nombre, pero no los demás personajes; quienes lo conocían antes de nombrarse de esa manera le siguen el juego con el propósito de deshacer su ilusión, quienes no lo conocían toman el nombre como cualquier otro nombre y no lo reconocen por él como caballero, aunque no dejen de admirarse de sus dichos y sus hechos, y quienes sin conocerlo previamente están al cabo de sus manías subrayan la falta de proporción entre el nombre adoptado y el modelo que sigue, como es el caso del eclesiástico que reprende a los duques.

El nombre del caballero, en su relación con los nombres caballerescos, entra también en confrontación con el del hidalgo. El nombre de don Quijote nace de la necesidad de encontrar denominación que esté en correspondencia con haber mudado de estado. En el momento inicial percibe esa asociación entre el nombre y el ser, cercana a la doctrina de los nombres expuesta por fray Luis de León, según la cual hay una vinculación natural entre el significado y el ser. Sin embargo, los nombres muestran también la particular visión con que cada cual representa las cosas; sobre esta idea descansa la interpretación

[64] Para María Luisa Lugo Acevedo, "la inestabilidad nominal, más que llevar a don Quijote a la desintegración, como apunta Riley, lo potencia y lo inmortaliza" ("Yo sé quién soy: Acerca de cómo don Quijote construye su identidad a través del nombre", *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 33.2 (2013), págs. 173-192, pág. 190).

planteada por Spitzer, y puntualizada por Read[65], de que la variedad onomástica de *Don Quijote* no es sino reflejo de una realidad cambiante en sus perfiles; por otra parte, el mismo Spitzer dice que "en cuanto moralista, Cervantes no es en absoluto *perspectivista*", afirmación que se aviene mal con la tesis central de su ensayo. Y, sin embargo, es verdad que el perspectivismo está presente en *Don Quijote* aunque no sea esa la posición vital de Cervantes; el punto en que confluye esa disparidad lo resuelve la ordenación de los distintos nombres en el mundo representado en la novela. Cervantes recurre al conflicto de perspectivas para mostrar las limitaciones de estas, pero no acepta que la realidad, aunque susceptible de ser representada, se reduzca a su mera representación. Haciendo a Alonso Quijano pronunciar su propio nombre y tomar la decisión de aceptarse en el hidalgo y en el caballero que fue un tiempo, muestra que la esencia de la identidad no es cuestión de nombres, sino que está enraizada en un estrato más profundo. Ya se ha mencionado que MacCurdy y Rodríguez subrayan cómo se diluye el perspectivismo onomástico en el capítulo final y que la voz de Alonso Quijano pone orden en un desordenado –hasta ese momento– conjunto de nombres. Spitzer se limitó a constatar la multiplicidad de los nombres sin advertir que la unidad subyace a la variedad, y que a esa unidad se llega buscando la organización estructural del conjunto denominador.

Los nombres del personaje no son un grupo variopinto; están organizados desde el de *Alonso Quijano* y por su relación con este nombre cobran su sentido todos los demás. *Alonso Quijano* es el verdadero nombre del hombre identificado, sucesivamente, como *Quijada, Quesada, Quejana, Quijana* y *don Quijote* (con sus correspondientes variaciones *Caballero de la Triste Figura, Caballero de los Leones* y la nonata *Quijótiz*); lo constitutivo de la identidad del personaje preexiste a sus identificaciones y es independiente de ellas: el hombre se define por su ser, no por su nombre. El juego de nombres se va tejiendo a lo largo de la novela sobre la falsa ecuación de que identidad e identificación son la misma cosa, pero la identidad radica en el ser del individuo, mientras que la identificación consiste en nombrar mostrando el conocimiento del ser. Solo al final se muestra la identificación auténtica, la que Alonso Quijano reconoce, y entonces todos los demás nombres se revelan como falsificaciones: el de *don Quijote de la Mancha*, por ilusoria máscara de un hombre de buena voluntad; los del capítulo inicial, por insuficiencia de chapuceros historiadores. Cervantes es consciente de que los nombres, y en general el hablar, se interponen entre el hombre y la realidad como filtro deformador atento a hacer valer la representación por lo representado, pero lo real preexiste a lo comunicado en el acto de hablar, el cual carece de legitimidad moral si trata de sustituir su papel vicario por el de generador de realidades. No deja de sorprender que las secuelas del ensayo de Spitzer hayan tomado el camino equivocado de tratar de definir al personaje por sus

[65] Malcolm K. Read, "Language Adrift: A Re-appraisal of the Theme of Linguistic Perspectivism in *Don Quijote", Forum for Modern Language Studies*, 17.3 (1981), págs. 271-287.

identificaciones en lugar de explicar el papel del nombre en la constitución de su identidad[66]; algo parecido puede achacarse a las interpretaciones simbólicas, eróticas o carnavalescas del nombre, pues tratan de explicar *qué* significa sin tener en cuenta su *para qué* en la estructura del texto.

Cervantes aborda el problema de las diferentes perspectivas en que quiere encerrarse la sustanciación de lo real (en este caso particular, la identidad de su personaje) y lo aborda como actitud interesada de quienes confunden su propio punto de vista con la realidad misma; lejos de hacerla suya, rechaza esa actitud. Esa es, en esencia, la crítica que Cervantes hace a la novela caballeresca: la de ser una falsificación, o, lo que es lo mismo, la de hacerse pasar por representación verdadera de realidades inexistentes[67]. El tratamiento narrativo que reciben los nombres del protagonista le sirve para mostrar su postura ante un problema que, en el fondo, no es otro que el de la verdad.

Pero esa crítica no se concreta únicamente en aspectos más o menos formales, como la variación onomástica; esta es, a su vez, concreción de una de las múltiples posibilidades de encarnación del problema de fondo: el concepto de uno mismo, la verdad de la propia identidad. El nombre de don Quijote es tan poco caballeresco como su heroicidad. Juan Bautista Avalle-Arce se ha fijado en que Cervantes pone escrupuloso cuidado en eliminar de su personaje cuanto pudiera asimilarlo a los caballeros andantes literarios: no permite conocer los detalles de su nacimiento, su patria ni sus padres y hasta ridiculiza su nombre[68]. El héroe literario (y el caballero andante de novela lo es) cumple un destino para el que había sido convocado desde antes de nacer; su historia es la de la realización de unos designios que fatalmente (es decir, de manera necesaria) se cumplen en él. El héroe afronta el momento decisivo de su vida y asume el destino para el que se siente llamado; como Javier Gomá aprecia en el caso de Aquiles, "se esfuerza por realizar su ser en el devenir"[69], lo que supone aceptarse en la proyección pública de su ser personal. Las empresas de este tipo de héroe, reconocible en sus actos externos, están llamadas al éxito y a la gloria que ensalza el historiador o canta el poeta.

---

[66] Graciela C. Lamana de Lasa, por ejemplo, iguala "la oscilación de los nombres" con "la oscilación de la realidad" y sostiene que "la magia del nombre *don Quijote de la Mancha* crea y articula una realidad nueva" ("Enfoque estilístico de la nominación…", pág. 147).

[67] No se puede abordar aquí el problema de la legitimidad de la ficción, nunca cuestionada por Cervantes. Con las palabras del cuerpo de este trabajo me refiero al hecho de que la novela de caballerías, utilizando recursos como el del manuscrito supuestamente transcrito, trate de justificarse como relato histórico y no como creación ficticia. El problema es del lector que cae en la trampa de aceptarlo como testimonio histórico; pero no es menos cierto que el género proporciona ocasión para la confusión.

[68] Juan Bautista Avalle-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Castalia/Fundación Juan March, 1976; capítulo III: "El nacimiento de un héroe".

[69] Javier Gomá Lanzón, "Aquiles en el gineceo. Las dos alternativas del dilema del hombre: dios vs. ciudadano", *Claves de Razón Práctica*, núm. 151, mayo de 2005, págs. 16-22; y *Aquiles en el gineceo*, Valencia, Pre-textos, 2007.

El héroe cervantino, sin embargo, es de muy distinta naturaleza; su obvio fracaso como caballero andante no empaña su faceta heroica, en el sentido que da a lo heroico Ortega y Gasset: "El carácter de lo heroico estriba en la voluntad de ser lo que aún no se es"[70]. Enfrentado a fabulosas criaturas y fantasiosas empresas de novela, el caballero andante sale siempre victorioso, pero don Quijote es caballero andante enfrentado a la vida y poco puede hacer contra criaturas tan aparentemente inofensivas (tan despiadadas en realidad) como venteros, arrieros, cuadrilleros, cortesanos y todo tipo de vestiglos que pueblan la vida cotidiana. La tarea de Aquiles o la de Amadís consiste en someter un mundo caótico a un ordenado cosmos y ambas son realizables, y realizadas, dentro del ámbito de lo fantástico; creer que es realizable en el de lo real es el error de don Quijote, de ahí su fracaso.

Pero el personaje cervantino no se limita a ser don Quijote; don Quijote, aun cuando llena casi por completo la narración, solo es una parte de la identidad del protagonista y la tarea de este, al final, se revela otra: la de enfrentarse a la hazaña suprema de vivir con dignidad, lo cual se resume en haber sabido elegir el cauce de su autenticidad y mantenerlo incólume. No repara Gomá en que la gloria de Aquiles precisa de la pluma de Homero, como la de Amadís precisa la de Rodríguez de Montalvo: es decir, esta idea de heroísmo necesita el reconocimiento de otro y lo necesita tanto, por lo menos, como las hazañas mismas del héroe. El heroísmo cervantino tiene su sede en la intimidad y no precisa el concurso de fanfarria ni trompetería. Enfrentados a la vida, el héroe épico o el caballero andante no pasan de un estadio de la conciencia de sí mismos semejante al del hidalgo del arranque de la novela cervantina, del que solo se diferencian por su éxito, pero, en el fondo, son lo que son porque otros los reconocen de esa manera. La identidad del héroe épico y del caballero andante están tan cumplidamente definidas como sus respectivas tareas están acabadas; la del héroe de Cervantes está en permanente desarrollo porque tiende a una meta –la del deber ser– inalcanzable por definición: su éxito o su fracaso no vienen dados por la realización, sino por la lealtad a uno mismo o por la dimisión.

El significado de los nombres, entendido como representación semántica, resulta muy secundario, si no indiferente, en *Don Quijote*; lo importante es lo que Cervantes hace con ellos: dotarlos de un sentido que trasciende los valores semánticos convencionales, si es que en los nombres del personaje central pueden apreciarse tales valores semánticos. Los nombres se pliegan al fluir del personaje y no a la inversa; la construcción de don Quijote a partir del hidalgo y la de Alonso Quijano como superación de ambos, la pugna por mantener claramente delimitada su individualidad y la conquista de la autenticidad es lo que les da el valor que tienen en la novela. Poco importa que Cervantes haya inventado

[70] José Ortega y Gasset, *Meditaciones del* Quijote, Madrid, Revista de Occidente, 1975, 9ª edición, pág. 141.

los nombres o los haya tomado de sus experiencias inmediatas[71], lo esencial es que su capacidad creadora los transforma en instrumento apto para conformar su concepción de la vida.

[71] Luis Astrana Marín (*Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1953, tomo IV, pág. 46), siguiendo a Rodríguez Marín, postula la creación del personaje cervantino sobre un modelo vivo: "El modelo de Don Quijote fue fray Alonso Quijada. […] En el propio hogar de CERVANTES, por haber sido fray Alonso Quijada contemporáneo de doña Catalina de Vozmediano, la abuela de su esposa, pudo conocer, ya por su suegra, ya por el clérigo Juan de Palacios, ya por otros familiares, vecinos o por los mismos Quijadas, algunas particularidades de aquella persona". En esa misma línea, Rafael Sánchez Mariño ("Un Alonso Quijano de carne y hueso", *Anales Cervantinos*, 9, 1961-1962, págs. 257-258) descubrió tres documentos en los archivos de Simancas y de protocolos de Madrid, fechados en 1604 y 1605, en los que se menciona un Alonso Quijano, de Valladolid, y postula que Cervantes pudo conocerlo y tomar de él el nombre de su personaje en la segunda parte. Actualmente apenas se sostiene la hipótesis de que Cervantes hubiese elaborado su personaje tomando como modelo a un Alonso Quijada, de Esquivias, de quien pudo recibir noticia por la familia de Catalina Salazar, o cualquier persona real de nombre similar al del hidalgo cervantino, pues aunque tal cosa pudiera haber sucedido, la obra artística no es un mero reflejo de la realidad. Si es verdad que la obra literaria está relacionada con la experiencia de vida de su creador, no menos verdad es que la creación va más allá de lo vivido, deformándolo, transformándolo y fundiéndolo con lo imaginario, de modo que lo puramente episódico no pasaría, en cualquier caso, de ser materia en estado bruto, difícilmente reconocible en el acabado de la elaboración artística. La hipótesis del modelo vivo conduce a un callejón sin salida poco relevante para el sentido de la obra literaria.

11. El lenguaje proverbial: los refranes

La abundancia del lenguaje proverbial en *Don Quijote* es tan extensa, variada y peculiar que abordarla en un solo capítulo alargaría su extensión más allá de lo razonable; por eso se estudiará aquí y en el capítulo siguiente. El objeto de este es el de examinar en calidad de qué concurren los refranes al discurso de los personajes. Un refrán, como una cita de autoridad, avala un dicho o un supuesto o un acto del que lo emite. Por eso se hace preciso indagar cuál es el lugar que corresponde a los refranes en el acto de enunciación. En el último cuarto de siglo la lingüística de la enunciación, particularmente la francesa, ha dedicado alguna atención al estudio de los refranes, pero hasta el momento sus aportaciones no se han aplicado a los estudios cervantinos sobre este asunto. Por nuestra parte, la Teoría de la Argumentación y la Teoría desde el hablar a la lengua nos servirán como marco lingüístico-teórico de referencia; la primera nos ayudará a entender *para qué* se utilizan los refranes y la segunda, *cómo* se insertan en la estructuración del hablar. En sus propuestas nos apoyaremos para explicar el uso estratégico del lenguaje proverbial y, al hilo del análisis de esas estrategias, extraer las oportunas conclusiones sobre el lugar que corresponde a los refranes en la concepción cervantina.

1. Los refranes en el enunciado

1.1. Refrán y argumentación

La Teoría de la Argumentación, desarrollada por O. Ducrot y J. C. Anscombre, estudia el discurso como un encadenamiento de argumentos y conclusiones: el contenido de un enunciado (o un grupo de ellos) se emite en calidad de justificación de otro enunciado (o grupo). Un argumento es un enunciado que se propone como una buena razón para hacer admitir la validez de otro enunciado, que constituye una conclusión. En el entramado argumentativo, tanto los argumentos como las conclusiones pueden hallarse implícitas. La Teoría de la Argumentación no estudia argumentos y conclusiones como justificaciones o demostraciones formales, y mucho menos lógicas y universales, sino que los considera relaciones válidas dentro de un determinado ámbito cultural o vital.

Desde esta perspectiva, el estudio del lenguaje proverbial halla un marco apropiado para precisar el valor ilocutivo de las paremias, dado que los refranes no se emiten

aislados, sino en una situación que evidencia de manera clara el proceso argumentativo según se concibe en la Teoría de la Argumentación. No es de extrañar, por tanto, que algunos seguidores de esta teoría hayan dedicado particular atención al lenguaje proverbial, sobre todo en la lengua francesa.

1.1.1. Los refranes enuncian un estado de cosas genérico que, por lo general se aplica a una situación concreta; así, el refrán vale, generalmente, como argumento que emplea el que habla para conducir a su interlocutor hacia una conclusión explícita o implícita. El propio Anscombre considera los refranes como argumentos que permiten "sacar cierto tipo de conclusión"[1]. Puede ilustrarse esto en la plática entre Sancho y Teresa del capítulo quinto de la segunda parte de *Don Quijote*, donde Teresa dice a su marido:

> Mari Sancha, vuestra hija, no se morirá si la casamos; que me va dando barruntos que desea tanto tener marido como vos deseáis veros con gobierno; y, en fin en fin, *mejor parece la hija mal casada que bien abarraganada*. (II.5, 665)

En esta ocasión, como es habitual en el empleo de los refranes, Teresa enuncia una conclusión ("Mari Sancha, vuestra hija, no se morirá si la casamos") seguida de dos argumentos, el segundo de los cuales adopta la forma de dicho proverbial: "me va dando barruntos que desea tanto tener marido como vos deseáis veros con gobierno" y "mejor parece la hija mal casada que bien abarraganada". Teresa une sus dos argumentos mediante lo que en el marco de esta teoría se denomina *conector argumentativo* ("en fin, en fin"), que otorga mayor fuerza argumentativa al refrán que a su propia observación.

Lo más común en el uso de los refranes es que se aduzcan como afirmaciones genéricas que justifican una aseveración particular que se juzga comprendida dentro del contenido general que enuncia el refrán. "Un proverbe n'est pas un jugement individuel", como dice Anscombre[2] sino una argucia argumentativa para validar la pertinencia del juicio individual. Lo genérico comprende lo específico como el todo comprende las partes que lo componen, de manera que cuando se emplea un refrán (el todo) se está calificando de algún modo la situación particular a la que se aplica y esto permite que se presente como garantía de la validez de una afirmación particular. En efecto, la vigilancia de Teresa y la "verdad popular" enunciada en el refrán legitiman su propuesta de buscar marido a Mari Sancha. De modo similar ve las cosas Sonia Fournet cuando afirma: "Lo propio de la argumentación es unir lo general a lo particular. Los refranes son la representación

[1] Jean Claude Anscombre, "Reflexiones críticas sobre la naturaleza y el funcionamiento de las paremias", *Paremia*, 5 (1997), págs. 43-54, pág. 48.

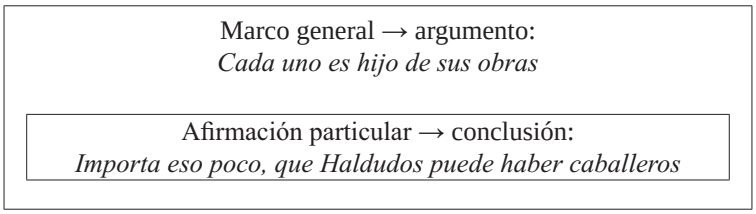
[2] Jean Claude Anscombre, "Proverbes et formes proverbiales: valeur évidentielle et argumentative", *Langue française*, 102 (1994), págs. 95-107, pág. 100.

explícita de esas normas conocidas y comúnmente aceptadas que generan la acción de todos y cada uno"[3].

Y esto mismo encontramos cuando don Quijote recurre por primera vez al lenguaje proverbial ("Cada uno es hijo de sus obras") para desoír los reparos de Andresillo ("Importa eso poco…"), liberado por el caballero de los azotes de Juan Haldudo. El dicho proverbial dibuja un marco general que valida una afirmación particular:

> –¿Irme yo con él? –dijo el muchacho–. Mas, ¡mal año! No, señor, ni por pienso; porque, en viéndose solo, me desuelle como a un San Bartolomé.
> –No hará tal –replicó don Quijote–: basta que yo se lo mande para que me tenga respeto; y con que él me lo jure por la ley de caballería que ha recebido, le dejaré ir libre y aseguraré la paga.
> –Mire vuestra merced, señor, lo que dice –dijo el muchacho–, que este mi amo no es caballero ni ha recebido orden de caballería alguna; que es Juan Haldudo el rico, el vecino del Quintanar.
> –Importa eso poco –respondió don Quijote–, que Haldudos puede haber caballeros; cuanto más, que *cada uno es hijo de sus obras* (I.4, 65).

Para don Quijote, que cada cual sea hijo de sus obras es argumento suficiente para que pueda haber Haldudos caballeros. Es más, intensifica la validez argumentativa del proverbio mediante el *operador argumentativo* "cuanto más", y así puede refutar con mayor contundencia el parecer de su interlocutor. Podemos representar mediante un gráfico la relación de inclusión entre el refrán-argumento y la conclusión:



No siempre se encuentra explícita la relación entre argumento y conclusión, sino que esta se infiere de la situación de enunciación del refrán. Tal es el caso del prólogo de la primera parte de la novela, donde encontramos "Debajo de mi manto, al rey mato":

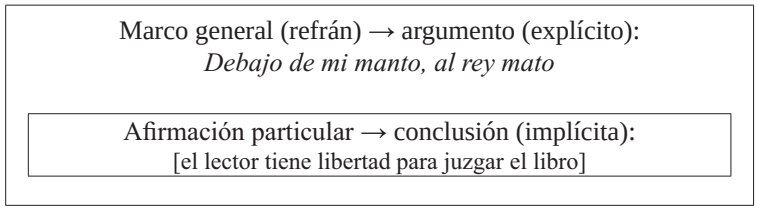
[3] Sonia Fournet, "Le processus argumentatif révélé par le proverbe", *Travaux de linguistique*, 51 (2005), págs. 37-54, pág. 39: "Le propre de l'argumentation est d'unir le général au particulier […] Les proverbes sont la représentation explicite de ces normes connues et communément acceptées qui génèrent l'action de tout un chacun".

> Yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de Don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres; y ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice: que *debajo de mi manto, al rey mato*. (I.Prólogo, 10)

Que el refrán no se relacione con un enunciado que exprese literalmente la conclusión no quiere decir que no la haya. A propósito de este pasaje escribe M. C. Colombi:

> El enunciado del hablante es el refrán: «Debajo de mi manto, al rey mato», pero el narrador quiere significar *y,* diciendo *x.* El narrador quiere decir que uno tiene libertad de juzgar a [sic] su libro como quiera. El oyente, lector en este caso, descifra este enunciado yendo a través del enunciado literal (debajo de mi capa al rey mato) pero rechazándolo en su forma literal para poder interpretar qué es lo que el hablante, narrador, ha querido decir[4].

La conclusión se infiere de la emisión del refrán en situación, y precisamente la aplicación del contenido genérico a la situación específica en que se emite es lo que permite deducir esa conclusión implícita:



1.1.2. La oportunidad de la aplicación de la Teoría de la Argumentación al estudio del uso de los refranes en *Don Quijote* no se justifica solamente por la atención que han dedicado sus seguidores al estudio del lenguaje proverbial. Se justifica en que la actividad verbal no es simple forma, sino forma conformada por un hablante para un propósito. Y el caso de los refranes no puede ser menos. La Teoría de la Argumentación se ocupa principalmente de la función del refrán: argumento que valida una conclusión en una situación de habla particular. En tanto que se utiliza para un fin, el refrán sirve como instrumento y, por tanto, como indicio de la acción que lleva a cabo el hablante para la consecución de su propósito. El estudio del rastro verbal de esas acciones lleva a descubrir regularidades

[4] M. Cecilia Colombi, "Los refranes como actos de habla no directos", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, IV, Barcelona, PPU, 1992, págs. 1117-1125, pág. 1122.

y estrategias en el comportamiento que van más allá de la actividad verbal. En los actos se muestra el hombre que los lleva a cabo (no olvidemos que "cada uno es hijo de sus obras") y eso arroja luz sobre las calidades y matices de los personajes.

1.2. El proverbio en la estructura del enunciado

1.2.1. Si la Teoría de la Argumentación se centra en el *para qué*, el concepto de enunciado que propone la teoría Desde el hablar a la lengua –expuesto en el capítulo quinto– servirá para acalarar con mayor precisión el *cómo* de los proverbios. He aquí un primer ejemplo de ello:

> –Señor caballero –replicó el mercader–, suplico […] que vuestra merced sea servido de mostrarnos algún retrato de esa señora, aunque sea tamaño como un grano de trigo, que *por el hilo se sacará el ovillo*. (I.4, 69)

En este caso, además de la parte performada de su enunciado, el hablante –uno de los mercaderes toledanos con los que topa don Quijote en su primera salida– hace explícitos el performativo comunicativo, el destinatario y el motivo de su petición a don Quijote. Las palabras del mercader son un ruego ("suplico"); su destinatario, un pintoresco desconocido ("vuestra merced"); y fundamenta su petición en un refrán ("por el hilo se saca el ovillo"). Este enunciado representa verbalmente los elementos que forman parte de su propia enunciación. Por eso consideramos que el refrán en el que el mercader basa la petición que dirige al caballero forma parte de la estructura performativa, pues se relaciona con el hecho de enunciar las palabras que enuncia, pero no con lo representado en ellas.

<table>
<tr><td rowspan="4">ENUNCIADO</td><td rowspan="3">Estructura performativa (± explícita)</td><td>Evento comunicativo</td><td>[sucede que]</td></tr>
<tr><td>Performativo comunicativo</td><td>[yo] suplico a vuestra merced, que (≈ porque) por el hilo se sacará el ovillo, [que]</td></tr>
<tr><td>Evento comunicado</td><td>[suceda que]</td></tr>
<tr><td colspan="2">Estructura performada (+explícita)</td><td>sea servido de mostrarnos algún retrato de esa señora, aunque sea tamaño como un grano de trigo</td></tr>
</table>

El refrán es aquí causa de decir las palabras que se dicen; se trata de una causal que determina al performativo comunicativo. El mercader incluye en su intervención la causa de su propia enunciación: una *subordinada causal lógica* o *explicativa*, tipo de causal bien conocido y estudiado en la bibliografía lingüística. En el texto de *Don Quijote* es frecuente –así como, en general, en el uso del refranero– que, como hace el mercader, la

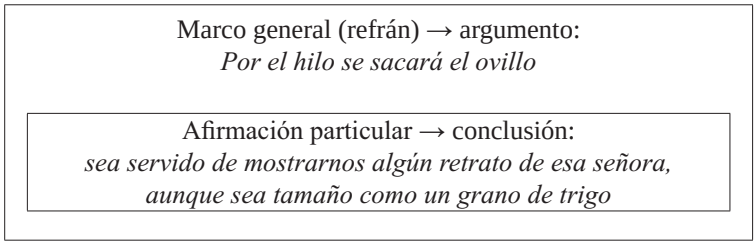
inserción de los dichos proverbiales se relacione con la enunciación más que con el hecho representado en el hablar.

1.2.3. Pero no sucede así en todos los casos, como podemos comprobar con ocasión de la reprensión que a don Quijote le dirige su sobrina. La muchacha emplea dos expresiones proverbiales en la regañina:

> ¿No será mejor estarse pacífico en su casa y no irse por el mundo a *buscar pan de tras-trigo*, sin considerar que *muchos van por lana y vuelven tresquilados*? (I.7, 90)

Gonzalo Correas glosa la primera así: "*Buscar pan de tras trigo*. Por buscar ocasión de enojo con demasías imposibles". Y la segunda: "*Ir por lana y volver trasquilado*. Cuando fue a ofender y volvió ofendido; y acomódase a cosas semejantes cuando salen al revés de lo intentado"[5]. En estos casos, los dichos proverbiales constituyen sendos complementos de "irse" y "considerar", y forman parte de lo representado en la parte performada del enunciado.

1.2.4. El análisis de estos ejemplos nos pone sobre aviso de que la función de lo proverbial está condicionada por la sintaxis. Podemos distinguir, en principio, tres modos de condicionamiento:
1) El dicho proverbial pertenece a la subestructura performativa del enunciado; en este caso especifica un modo de hablar, un modo de modelar la representación de las cosas mediante el lenguaje. A estos dichos proverbiales es a los que propiamente cabría llamar *refranes.* Los refranes funcionan habitualmente como causales de la enunciación, según se ha visto en el caso de "por el hilo se sacará el ovillo", y ese modo de integración en la estructura del enunciado muestra con claridad su calidad de argumento de una conclusión particular:

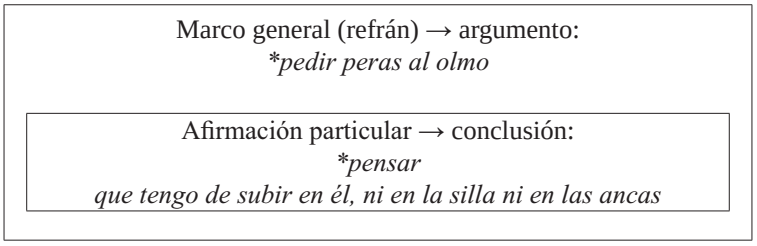


2) El dicho proverbial integrado en la red de complementos del verbo de la oración se inscribe en la subestructura performada del enunciado; en este otro caso constituye

[5] Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes. 1627*, edición de Louis Combet revisada por Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000, págs. 140 y 401.

un modo de referirse a las cosas representadas, aunque es un modo muy particular de representarlas. A este uso sería preferible denominarlo *locución proverbial*. Gloria Corpas, siguiendo a Julio Casares, acepta como locuciones las combinaciones de palabras que, con sentido unitario, se integran en una estructura oracional[6]. Es el caso de los dos ejemplos recién mencionados: "buscar pan de trastrigo" y "muchos van por lana y vuelven tresquilados". Estas expresiones podrían emplearse en otros contextos, como causales del decir, pero no es así en el caso citado; otros casos, dichos en su mayor parte por Sancho, son: "tortas y pan pintado" ("Lo de hasta aquí son *tortas y pan pintado*", II.2, 644), "como Dios es servido" ("Yo hablo *como Dios es servido*", II.5, 670), "pedir cotufas en el golfo" ("El pobre debe de contentarse con lo que hallare, y no *pedir cotufas en el golfo*", II.20, 791) "parecerse como un huevo a otro" ("El diablo me lleve –dijo a esta sazón Sancho entre sí– si este mi amo no es tólogo; y si no lo es, que *lo parece como un güevo a otro"*, II.27, 860), "predicar en el desierto" ("Aquí será *predicar en desierto* querer reducir a esta canalla a que por ruegos haga virtud alguna", II.29, 873), "por los cerros de Úbeda" ("Le he dado a entender que está encantada, no siendo más verdad que *por los cerros de Úbeda*", II.33, 905; "Los tres tocadores sí llevo; pero las ligas, como *por los cerros de Úbeda*", II.57, 1092), "pedir peras al olmo" ("pensar que tengo de subir en él, ni en la silla ni en las ancas, es *pedir peras al olmo*", II.40, 953; "Pensar que el duque mi señor me ha de hacer justicia es *pedir peras al olmo*", II.52, 1055), "dar coces contra el aguijón" ("Aconsejar a este buen hombre es *dar coces contra el aguijón*", II. 62, 1137). El carácter dependiente de las locuciones proverbiales se advierte con claridad en los dos últimos ejemplos, en los cuales funciona como atributo, o en "Yo hablo *como Dios es servido*", donde funciona como complemento circunstancial de modo. Muchas de estas locuciones significan como adjetivos o como adverbios, lo cual hace más evidente su dependencia; también se hace evidente cuando carecen de un verbo, pero aun llevándolo en su formulación no dejan de integrarse en la red sintáctico-semántica del verbo principal o de otra palabra.

A diferencia de los refranes, las locuciones proverbiales se integran en el enunciado de un modo que impide su empleo como argumentos de ninguna conclusión:



[6] Gloria Corpas, *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996, pág. 88.

No por eso carecen de interés argumentativo. Al integrarse en la subestructura performada del enunciado, las locuciones proverbiales forman, en realidad, parte de la conclusión. Muestran una representación estereotipada y avalada por la anuencia de la colectividad, según se verá en el análisis de la enunciación proverbial; y su frecuente carácter hiperbólico funciona como señal de la firmeza con la que se sustenta la tesis del que habla.

Más adelante –en el capítulo siguiente– se verá que otro tipo de dicho proverbial (la *sentencia*) se integra también en la estructura performada del enunciado, aunque de manera muy diferente de las locuciones proverbiales.

3) Un tercer caso, muy particular, no se ajusta a las restricciones de los refranes ni a las de las locuciones: eso ocurre con la expresión "el diablo / el demonio, que no duerme / que todo lo añasca…" A veces surge de la voz narrativa:

> Ordenó, pues, la suerte, y *el diablo (que no todas veces duerme)*, que andaban por aquel valle paciendo una manada de hacas galicianas de unos arrieros gallegos, de los cuales es costumbre sestear con su recua en lugares y sitios de yerba y agua; y aquel donde acertó a hallarse don Quijote era muy a propósito de los gallegos. (I.15, 160)
>
> *El demonio, que no duerme*, ordenó que en aquel mesmo punto entró en la venta el barbero a quien don Quijote quitó el yelmo de Mambrino y Sancho Panza los aparejos del asno. (I.44, 518)

Sancho la emplea en el cuento de la pastora Torralba:

> *El diablo, que no duerme y que todo lo añasca*, hizo de manera que el amor que el pastor tenía a la pastora se volviese en omecillo y mala voluntad. (I.20, 213)

Y también se sirven de ella el personaje que relata los antecedentes de la aventura del rebuzno y, en Barataria, un ganadero ante el Sancho gobernador:

> Y *el diablo, que no duerme*, como es amigo de sembrar y derramar rencillas y discordia por doquiera, levantando caramillos en el viento y grandes quimeras de nonada, ordenó e hizo que las gentes de los otros pueblos, en viendo a alguno de nuestra aldea, rebuznase, como dándoles en rostro con el rebuzno de nuestros regidores. (II.25, 839)
>
> *El diablo, que todo lo añasca y todo lo cuece*, hizo que yogásemos juntos. (II.45, 997)

Este dicho se sitúa entre el refrán propiamente dicho y la locución proverbial. Como el refrán, se inscribe en la subestructura performativa del enunciado, aunque no es causa del decir. Y al igual que las locuciones proverbiales, carece de valor como argumento, aunque tampoco forma parte de la conclusión.

Pero lo hace de manera distinta. En estas expresiones, "el diablo", con sus correspondientes subordinadas de relativo explicativas, es sujeto de un verbo de acción ("ordenó que…", "hizo que…", "ordenó e hizo que…") que presenta la subordinada que le sigue como un hecho causado por su voluntad. Esas subordinadas reflejan la irrupción, en la historia que se relata, de algo que supone un cierto cambio de rumbo en el curso de los acontecimientos. En realidad la subordinada representa el evento comunicado en el enunciado, y lo que la precede ("el diablo quiso que… / hizo que…") ocupa el lugar correspondiente al tercer estrato de la subestructura performativa. He aquí el gráfico que lo representa:

<table>
<tr><td rowspan="4">ENUNCIADO</td><td rowspan="3">Estructura performativa (± explícita)</td><td>Evento comunicativo</td><td>[sucede que]</td></tr>
<tr><td>Performativo comunicativo</td><td>[yo te digo que]</td></tr>
<tr><td>Evento comunicado</td><td>El demonio, que no duerme, ordenó que</td></tr>
<tr><td colspan="2">Estructura performada (+explícita)</td><td>en aquel mesmo punto entró en la venta el barbero a quien don Quijote quitó el yelmo de Mambrino y Sancho Panza los aparejos del asno</td></tr>
</table>

Mediante esta fórmula, las distintas voces modelan el evento performado anunciando la aparición de un elemento inesperado en el caso del hombre que explica por qué lleva su caballería cargada de armas; o con el propósito de atenuar la propia responsabilidad en el caso del ganadero: el diablo, y no él mismo, es el causante de que tuviera relaciones sexuales con la mujer que lo acusa ante Sancho; o, en el caso de este, como una fórmula narrativa de raigambre folklórica; y en el del narrador, como parodia humorística. Obsérvese que en los ejemplos del narrador el verbo de la subordinada está en indicativo ("andaban", "entró"), mientras que en la voz de los personajes está en subjuntivo ("se volviese", "rebuznase", "yogásemos"). Los anacolutos de la voz narradora subrayan, a expensas de la corrección, la independencia en la representación del hecho: es como si, una vez pensada la frase, le hubiera antepuesto la fórmula proverbial sin preocuparse de acomodar el verbo a las exigencias de la construcción total.

A despecho de las diferencias que muestra su análisis, las locuciones proverbiales y los refranes comparten dos características comunes a los dichos proverbiales: la enunciación proverbial y la autoridad. Estas características se examinarán en los apartados que siguen tomando como centro de la exposición los refranes, que son las paremias más frecuentes y las empleadas de manera más peculiar en *Don Quijote*. No obstante, la

enunciación anónima y cierto valor de autoridad están también presentes en las locuciones. Se aplicará en el análisis de estas particularidades el marco teórico que se acaba de presentar y se hará al hilo de lo que se afirma en la reflexión sobre los refranes en la época de Cervantes, que en germen recoge por anticipado algunas ideas que las corrientes lingüísticas de nuestro tiempo han elevado a categorías teóricas.

2. *Voz de todos:* La enunciación proverbial

Según Sonia Fournet-Pérot, cuando se dice un refrán el que lo pronuncia no es enteramente responsable de este tipo de dichos, sino que se responsabiliza únicamente de su aplicabilidad *hic et nunc*[7]. ¿Cuál es, entonces, la voz de la que proceden los dichos proverbiales?

2.1. El refrán como "voz de todos"

Sea cual sea la voz originaria, incluso si esta fuera identificable, es evidente que un refrán llega a ser lo que es precisamente porque no se asocia con una voz particular y concreta, sino con su circulación pública y anónima. En el Preámbulo noveno de su *Filosofía vulgar* escribe Juan de Mal Lara:

> El refrán corre por todo el mundo de boca en boca según moneda, que va de mano en mano gran distancia de leguas y de allí vuelve con la misma ligereza por la circunferencia del mundo dejando impresa la señal de su doctrina[8].

El refrán es un dicho que deja ver una especie de enunciación fosilizada, que podríamos llamar *enunciación proverbial*, caracterizada por tres notas. La primera y primordial es que no es atribuible a un enunciador individual sino a una especie de voz anónima: la "voz de todos", idea que se recoge también en Mal Lara ("Voz del pueblo, voz de Dios", escribe) y Covarrubias, por no salir del marco cronológico cervantino. En el prólogo a los *Refranes* de Hernán Núñez lo había expresado León de Castro con nitidez:

> Quintiliano y Tulio, y otros autores, llaman a los refranes dichos vulgares, no solamente porque se dizen en común: pero aun porque muchos de ellos son dichos de todos, que todo el vulgo es su autor[9].

---

[7] Sonia Fournet-Pérot, "La prise en charge des proverbes en discours", *Paremia*, 20 (2011), págs. 149-159, pág. 150.

[8] Juan de Mal Lara, *La philosophia vulgar*, Sevilla, Hernando Díaz, 1568; Preámbulo 9, sin numeración de página.

[9] Hernán Núñez, *Refranes o proverbios en Romance*, Salamanca, Juan de Cánova, 1555; 5 v.

Un refrán llega a constituirse como tal "porque lo dice todo el pueblo", sigue diciendo Mal Lara (*Filosofía vulgar*, Preámbulo 5). Y un anónimo soneto laudatorio de la recopilación de Hernán Núñez lo llama "voz de todos":

> Avisos de prudencia y gracia rara
> de la divina fama, voz de todos,
> a claridad y a orden reducidos,
> en este libro puso aquel de clara
> memoria pinciano, cuyos modos
> por todo el mundo son tan conocidos.

En su *Tesoro*, Covarrubias se hace eco de esto mismo al definir *refrán*: "Es lo mismo que adagio, proverbio; *a referendo*, porque se refiere de unos en otros". El refrán es *voz de todos*; su enunciación ya no le pertenece a nadie en particular.

2.2. Aceptación general

La segunda nota distintiva de la *enunciación proverbial* la hallamos en la aceptación generalizada del refrán. "Todo el mundo conoce su verdad, y la dice y confiesa", dice asimismo León de Castro, idea que también retoman las *Cartas en refranes* de Blasco de Garay y Sebastián de Covarrubias, quien en la entrada correspondiente a *adagio*, equivalente a *refrán*, escribe:

> Es lo mismo que proverbio, conviene a saber, una sentencia breve, acomodada y traída a propósito, recibida de todos, que se suele aplicar a diversas ocasiones […] Díjose adagium, quasi circum agium, porque anda en boca de todos.

Además de ese "anda en boca de todos", que remacha la idea de la *voz de todos*, es de notar aquí que considera al refrán una "sentencia breve…recibida de todos", donde *recibida de todos* alude a la general anuencia: lo que dice el refrán lo acepta todo el mundo y todo el mundo conoce su precisa formulación.

El hecho de que los dichos proverbiales sean por todos conocidos es lo que propicia que a veces no sea necesario pronunciarlo completo, como dice Mal Lara:

> Hase de componer a lo menos en forma de oración que diga el concepto de cada uno, si no es cuando de muy conocida se apunta la primera palabra con cierta señal. (Preámbulo 3)

El refrán truncado se da, sin embargo, por dicho en su totalidad: lo que el hablante calla lo suple el oyente. Así se presentan en varias ocasiones los refranes en *Don Quijote*. Lo habitual es que se emita la parte inicial:

> Mira, Sancho, lo que hablas, porque *tantas veces va el cantarillo a la fuente…*, y no te digo más. (I.30, 354)
>
> Así parezca mi ánima ante Dios como ella me parece a mí albarda, y no jaez; pero *allá van leyes…*, etc, y no digo más. (I.45, 524)
>
> … Y vendré a ser *el sastre del cantillo*. (I.48, 552)
>
> Sin duda se debió de atener al refrán: "*De paja y de heno*…", etcétera. (II.3, 653)
>
> En fin, como tú has dicho otras veces, *no es la miel…* etcétera (II.28, 866)

Pero, excepcionalmente, se ofrece la parte final y se presupone la inicial:

> De cualquiera manera que yo me enoje con vos, ha de ser *mal para el cántaro*. (I.20, 221)

La parte omitida se suple a veces con "etcétera" o "y no digo más", comunicando al destinatario que mediante una parte del dicho proverbial se alude al todo.

2.3. Palabra ritual

Una tercera nota distintiva de la *enunciación proverbial* se halla también en el prólogo de León de Castro: su calidad de *dichos*. El refrán es, según Castro, *principio per se noto*: "Eso es ser *principio per se noto*, ser dichos notorios". Y como tales dichos notorios, evidentes en sí mismos, cobran su valor, por todos reconocido y aceptado y por todos reproducido. El refrán se hace valer no por ser una frase que se crea en el momento en que se emite (por mucho que su acuñación hubiera forzosamente de deberse a alguien) sino que *ya está ahí*, como un objeto disponible para ser utilizado cuando la situación lo requiera. En su calidad de *dicho*, de pura palabra, se agota su referencia. Cuando don Quijote dice a Sancho "Será bien dar tiempo al tiempo; que *no se ganó Zamora en una hora*" (II.71, 1201) no se refiere a un lugar específico aunque diga "Zamora", ni a un lapso temporal concreto aunque diga "una hora"; don Quijote no se limita a mencionar lo que alguien dijo a propósito de una situación en la que estas palabras eran referencialmente pertinentes. Al proverbializarse se actualiza la pertinencia del dicho en relación con la situación en que se dice; se trata, por tanto, de actualizar una enunciación anterior, no de actualizar la referencia de las palabras empleadas en esa enunciación. El refrán ya es palabra objetualizada, enunciación ritual desligada de su potencial representativo.

Estas tres características comunicativas singularizan la estructura de los enunciados proverbiales. Estos se presentan como palabras carentes de referencia concreta, dichas y aceptadas por todos. De acuerdo con la idea de enunciado que anteriormente se ha presentado, lo propio de la *enunciación proverbial* viene a ser un suceso meramente comunicativo, consistente en un decir atribuido a una voz inespecífica (la "voz de todos") y admitida por todos sin reparos. Puesto que no se refiere a ningún suceso particular, podemos representar su estructura performativa de esta manera:

Estructura performativa	**Evento comunicativo**	[sucede que]
	Performativo comunicativo	[todos dicen y todos aceptan que]
Estructura performada		*No se ganó Zamora en una hora*

Falta aquí el tercer estrato performativo, el que corresponde al evento comunicado en el acto de hablar conformando un suceso del mundo:

> *Ahí anda el señor Reinaldos de Montalbán con sus amigos y compañeros* (I.6, 80) à [sucede que te digo que sucede que] Ahí anda el señor Reinaldos de Montalbán con sus amigos y compañeros.

Sin embargo, dado que en los enunciados puramente expresivos, como las interjecciones y las exclamaciones formularias, no hay tal función representativa, el último "sucede que" es innecesario; las interjecciones o las exclamaciones en cuanto tales simplemente se dicen, pero no "suceden":

> *¡Válame Dios!* → [sucede que te digo:] ¡Válame Dios!

Algo similar sucede en la *enunciación proverbial*, cuya estructura performativa se completa en la simple mención de un acto de hablar.

Pero el refrán no es un dicho autosuficiente. Su emisión está muy estrechamente condicionada por la situación del hablar. Al engastar un refrán en el hablar propio se incluye en una enunciación propia, *actual*, que apela a una enunciación ajena, *intemporal*. Esta se justifica:

a) como una enunciación que resultaba pertinente en la supuesta (y no pasa de supuesta) situación *originaria* en la que debió de decirse;
b) como un uso de esa enunciación en otra situación, la situación *actual* del hablar, homóloga a la originaria;
c) esa homología postula la pertinencia, en la enunciación *actual*, de la enunciación *intemporal* del proverbio.

Que la pertinencia del refrán esté tan estrechamente condicionada por la situación en que se pronuncia es lo que hace que, con alguna frecuencia, su emisión en *Don Quijote* vaya acompañada de una explicación. He aquí una selección de estos casos limitada a la primera parte de la obra:

> Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la mesma *experiencia, madre de las ciencias todas,* especialmente aquel que

> dice: "*Donde una puerta se cierra, otra se abre*". Dígolo porque si anoche nos cerró la ventura la puerta de la que buscábamos, engañándonos con los batanes, ahora nos abre de par en par otra, para otra mejor y más cierta aventura; que si yo no acertare a entrar por ella, mía será la culpa, sin que la pueda dar a la poca noticia de batanes ni a la escuridad de la noche. Digo esto porque, si no me engaño, hacia nosotros viene uno que trae en su cabeza puesto el yelmo de Mambrino, sobre que yo hice el juramento que sabes. (I.21, 223)
>
> Ahí entra bien también –dijo Sancho– lo que algunos desalmados dicen: "*No pidas de grado lo que puedes tomar por fuerza*"; aunque mejor cuadra decir: "*Más vale salto de mata que ruego de hombres buenos*". Dígolo porque si el señor rey, suegro de vuestra merced, no se quisiere domeñar a entregalle a mi señora la infanta, no hay sino, como vuestra merced dice, roballa y trasponella. (I.21, 233)
>
> Los cueros allí están heridos, a la cabecera del lecho de vuestra merced, y el vino tinto tiene hecho un lago el aposento; y si no, *al freír de los huevos lo verá*; quiero decir que lo verá cuando aquí su merced del señor ventero le pida el menoscabo de todo. (I.37, 438)
>
> Hay un refrán en nuestra España, a mi parecer muy verdadero, como todos lo son, por ser sentencias breves sacadas de la luenga y discreta experiencia; y el que yo digo dice: "*Iglesia, o mar, o casa real*", como si más claramente dijera: "Quien quisiere valer y ser rico, siga o la Iglesia, o navegue, ejercitando el arte de la mercancía, o entre a servir a los reyes en sus casas"; porque dicen: "*Más vale migaja de rey que merced de señor*". Digo esto porque querría, y es mi voluntad, que uno de vosotros siguiese las letras, el otro la mercancía, y el otro sirviese al rey en la guerra, pues es dificultoso entrar a servirle en su casa; que, ya que la guerra no dé muchas riquezas, suele dar mucho valor y mucha fama. (I.39, 451)

Estas explicaciones están relacionadas con la faceta argumentativa del refrán. Sin embargo, no están comprendidas en los argumentos ni en las conclusiones. Su papel es otro: el de evidenciar la pertinencia del proceso argumentativo en la situación. Estas explicaciones están encabezadas por una fórmula que remite a la enunciación del refrán y una conexión que introduce las razones que cada uno ha tenido en cuenta para decir sus refranes: "dígolo porque…", "quiero decir que…", "como si más claramente dijera…", "digo esto porque…"

Pero no siempre se da explicación de la emisión de los refranes. Al decir un refrán, el que lo hace no solamente se sirve de un argumento con el que cree legitimar su conclusión. Al emitirlo, califica también la situación en que se emite, de manera implícita o explícita. Por sí solo, el refrán postula su pertinencia en la ocasión del habla. Y tanta eficacia argumentativa tiene lo uno como lo otro: el servirse del refrán como razón, por una parte, y, por otra, catalogar el entorno comunicativo como una ocasión apta para acomodarlo en el discurso.

Al usar el refrán no se actualiza, pues, el potencial representativo de las palabras que forman parte de él, sino la pertinencia del hecho de decirlas, independientemente de su significado verbal. Incluir un refrán en el enunciado implica encuadrar una enuncicación en otra dentro de una misma estructura performativa. Veámoslo en el ejemplo citado ("Será bien dar tiempo al tiempo; que *no se ganó Zamora en una hora*"):

<table>
<tr><td rowspan="4">ENUNCIADO</td><td rowspan="3">Estructura performativa (± explícita)</td><td>Evento comunicativo</td><td>[sucede que]</td></tr>
<tr><td>Performativo comunicativo</td><td>[yo te digo,]
(enunciación actual)
que (≈ porque)
[todos dicen y todos aceptan que]
(enunciación intemporal)
no se ganó Zamora en una hora,
[que]</td></tr>
<tr><td>Evento comunicado</td><td>[sucede que]</td></tr>
<tr><td colspan="2">Estructura performada (+explícita)</td><td>será bien dar tiempo al tiempo</td></tr>
</table>

Lo que todos dicen y aceptan (que *no se ganó Zamora en una hora*) se presenta aquí como causa de que el hablante diga: "Será bien dar tiempo al tiempo". Emitir un refrán implica citar la voz de otro, por muy inespecífica que sea, y dar por bueno lo que ese otro ha dicho.

2.4. El marco performativo de la enunciación proverbial

La enunciación proverbial permanece implícita, por lo general, en las intervenciones de los personajes de *Don Quijote*. Sin embargo, en algunas ocasiones el marco enunciativo se hace presente en su palabra. Tal es el caso de Dorotea, Camila y Leonela (dentro de la novela intercalada *El curioso impertinente*), el cautivo, Teresa Panza, Tomé Cecial bajo la identidad de escudero del Caballero del Bosque, doña Rodríguez y, por descontado, don Quijote y Sancho.

Estas menciones del marco enunciativo diferencian el lenguaje proverbial empleado por don Quijote, quien no solamente es el que lo incorpora con mayor frecuencia a su discurso, sino que también lo hace de una manera muy matizada y peculiar. He aquí las ocasiones en que lo hace:

> Bien sabes tú que suele decirse: *a pecado nuevo, penitencia nueva*. (I.30, 355)
>
> Y es razón averiguada que *aquello que más cuesta se estima y debe de estimar en más*. (I.38, 447)

> Es común proverbio, fermosa señora, que *la diligencia es madre de la buena ventura*. (I.46, 532)
>
> Suele decirse que *en la tardanza está el peligro*. (I.46, 533)
>
> Señor don Montesinos: cuente vuesa merced su historia como debe, que ya sabe que *toda comparación es odiosa*. (II.23, 824)
>
> Ateniéndome a lo que suele decirse: que *de los desagradecidos está lleno el infierno*. (II.58, 1103)
>
> Los que dicen que *al enemigo que huye, hacerle la puente de plata*. (II.58, 1106)
>
> De aquí viene lo que suele decirse: *que cada uno es artífice de su ventura*. (II.66)
>
> Porque no se diga que *a buen servicio, mal galardón*. (II.66, 1169)
>
> Por donde vengo a conocer ser verdad el refrán que tú algunas veces sueles decir: "*No con quien naces, sino con quien paces*". (II.68, 1180)

Hasta en una docena de veces antepone don Quijote a sus proverbios expresiones como "suele decirse", o lo identifica literalmente como "refrán" o "común proverbio".

También alude Sancho en varias ocasiones al marco enunciativo de los refranes y con peculiaridades no menos significativas:

> No hay que hacer sino retirarnos con gentil compás de pies, y, como dicen, *váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza*. (I.19, 207)
>
> Yo he oído predicar al cura de nuestro lugar, que vuestra merced bien conoce, que *quien busca el peligro perece en él*. (I.20, 209)
>
> Que yo he oído decir: "*Ése te quiere bien, que te hace llorar*". (I.20, 220)
>
> Considere que se suele decir que *buen corazón quebranta mala ventura, y que donde no hay tocinos, no hay estacas*; y también se dice: *donde no piensa, salta la liebre*. (II.10, 701)
>
> No quiere sino que cada uno case con su igual, ateniéndose al refrán que dicen: "*cada oveja con su pareja*". (II.19, 784)
>
> Aquí encaja bien el refrán –dijo Sancho– de *dime con quién andas, decirte he quién eres*. (II.23, 825)
>
> Y, pues se dice comúnmente que *en la tardanza va el peligro, y que cuando te dieren la vaquilla acudas con la soguilla* … (II.41, 957)
>
> Esto es como aquello que dicen: "¡*en priesa me vees y doncellez me demandas*!" (II.41, 958)
>
> Desa manera –dijo Sancho, sin dejar de mascar apriesa– no aprobará vuestra merced aquel refrán que dicen: "*muera Marta, y muera harta*". (II.59, 1108)
>
> Según opinión de discretos, *la culpa del asno no se ha de echar a la albarda*. (II.66, 1169)

Hay algunas diferencias notorias entre las alusiones al marco de la enunciación proverbial en el caso de don Quijote y en el de Sancho. Por una parte, las menciones del

marco enunciativo son menos frecuentes en la voz del escudero que en la del caballero. Por otra, el escudero recuerda algún dicho concreto ("Yo he oído predicar al cura de nuestro lugar…", "Yo he oído decir…"), mientras que el caballero nunca pierde de vista el marco genérico de la voz común aun cuando en un par de ocasiones lo concrete en la particular enunciación de Sancho Panza ("Como tú has dicho otras veces"). Y mientras que don Quijote alude al marco de la enunciación proverbial mencionando, ante todo, la voz que subyace en la enunciación (la "voz de todos"), Sancho no se limita a eso, sino que alude al marco enunciativo destacando también otros matices, como la apelación a la aprobación general de estos dichos ("Vuestra merced sabe bien que…", "Vuestra merced bien conoce, que") o la pertinencia de la enunciación intemporal en la situación actual ("Aquí encaja bien el refrán de…", "Esto es como aquello que dicen").

Al poner los proverbios en boca de la "voz de todos" –la enunciación común–, el caballero diferencia esa voz anónima de la suya propia y pone de manifiesto que el proverbio acude a su discurso como una cita. De esta manera, don Quijote distingue su voz de esa voz ajena y toma distancia en relación con ella. El refrán es refrán, y lo asume como dicho citado a propósito de la particular situación en que recurre a él, pero no en calidad de contenido que asuma como propio. Don Quijote no busca en el refrán legitimidad para avalar su particular visión de las cosas, sino que acude a él en tanto en cuanto concuerda con su voz propia. Los juicios del caballero manchego, bien aquilatados y ecuánimes, sorprenden a don Diego de Miranda "porque lo que hablaba era concertado, elegante y bien dicho" (II.17, 768), y sus refranes y dichos sentenciosos vienen a cumplir una función de ornato retórico y de confirmación de su propia palabra:

> Entre los pecados mayores que los hombres cometen, aunque algunos dicen que es la soberbia, yo digo que es el desagradecimiento, ateniéndome a lo que suele decirse: que *de los desagradecidos está lleno el infierno*. (II.58, 1103)

En la estructura de este enunciado hallamos que don Quijote recurre al marco de la enunciación proverbial para sumarla a la suya destacando el paralelo entre ambas:

ENUNCIADO	**Estructura performativa (± explícita)**	**Evento comunicativo**	[sucede que]
		Performativo comunicativo	*yo digo (ateniéndome a lo que suele decirse: que de los desagradecidos está lleno el infierno) que*
		Evento comunicado	[sucede que]
	Estructura performada (+explícita)		*es el desagradecimiento*

El proverbio y su enunciación, conjuntamente, se integran en el decir performativo y matizan la afirmación del personaje.

En el caso de Sancho Panza, la mención del marco enunciativo de los refranes desempeña una función exactamente inversa a la de don Quijote: es la voz del escudero la que se somete a la voz ajena y apela a la autoridad de esa voz para legitimar su discurso. Sancho menciona varias veces la enunciación proverbial poniendo de relieve no la propia enunciación, sino su general aprobación y la pertinencia de lo enunciado. Sancho pone de relieve el consenso más que la expresión, lo común por encima de lo singular. Sancho parece pensar a golpe de refrán más que instigado por el deseo de hallar una voz propia; y al carecer de ella, encuentra en el refranero la plasmación del criterio que no es capaz de construir por sus propios medios. Sancho apela a la autoridad proverbial para tomar su propia decisión:

> Pues se dice comúnmente que *en la tardanza va el peligro,* y que *cuando te dieren la vaquilla acudas con la soguilla*, perdónenme las barbas destas señoras. (II.41, 957)

La diferencia con don Quijote salta a la vista cuando se analiza la estructura de la enunciación proverbial incluida en la de Sancho:

<table>
<tr><td rowspan="4">ENUNCIADO</td><td rowspan="3">Estructura performativa (± explícita)</td><td>Evento comunicativo</td><td>[sucede que]</td></tr>
<tr><td>Performativo comunicativo</td><td>[yo ruego]
(pues se dice comúnmente que en la tardanza va el peligro, y que cuando te dieren la vaquilla acudas con la soguilla)
[que]</td></tr>
<tr><td>Evento comunicado</td><td>[suceda que]</td></tr>
<tr><td colspan="2">Estructura performada (+explícita)</td><td>perdónenme las barbas de estas señoras</td></tr>
</table>

Aquí también es el refrán una subordinada causal del decir. Pero, mientras que don Quijote hace ver el paralelo entre la enunciación proverbial y la actual, Sancho considera la enunciación proverbial razón bastante para autorizar la suya; de este modo, la enunciación de Sancho revela que su acto de hablar se lleva a cabo desde la consideración de dos niveles distintos de legitimidad, de manera que uno se sigue del otro:

a) la voz proverbial se instala en un estrato superior, el de autoridad moral no discutible;

b) la voz propia, en un estrato inferior, se ajusta al dictado de la autoridad refranesca.

Como escribe Juan Herrero, "los refranes con los que Sancho justifica sus planteamientos no constituyen una reflexión o un pensamiento elaborado por él de una manera personal para proclamar una verdad universal sino que se trata más bien de la aceptación de verdades o normas previamente proclamadas por la sabiduría colectiva"[10].

Don Quijote, por su parte, constata la existencia de una voz proverbial que, lejos de situarse en un nivel superior, se desarrolla en un nivel paralelo. Para don Quijote el refrán es, ante todo, un dicho; y para Sancho, fuente doctrinal que vive en la cultura oral.

3. La autoridad de los refranes

La diferente perspectiva que Sancho y don Quijote adoptan al mencionar el marco de la enunciación proverbial corre paralela con la consideración que la autoridad del refrán merece para los dos personajes. Para el escudero, los dichos proverbiales son verdades incuestionables; no tanto para el caballero, aunque los estima y los utiliza con frecuencia.

3.1. Entendimiento y sabiduría.

De acuerdo con Maxime Chevalier[11], podemos concretar la posición del mundo renacentista ante el refrán en unas pocas ideas que se asumen como incontrovertibles, al menos hasta la publicación de la magna obra cervantina; son especialmente relevantes la antigüedad que se les atribuye y la verdad natural que revelan. Los refranes proceden de la filosofía y la sabiduría de los antiguos; de ahí les viene la autoridad y la fuerza persuasiva que se les atribuye. "La antigüedad les da autoridad y gravedad para suadir fácilmente", dice Pedro Vallés. Para Juan de Mal Lara se trata de una razón que, "sacada de los misterios de la filosofía", revela el temple de la sabiduría de los antiguos. Por otro lado, se valoran como dichos verdaderos, universales y eternos. "Ciencia averiguada en proposiciones y dichos verdaderos", dice de ellos Mal Lara, para quien "no hay refrán que no sea verdadero".

Según Mal Lara, poseen una significación cercana a lo "natural", y su verdad brilla en la aprobación de las naciones y en su inalterabilidad al pasar de una lengua a otra:

> ¿Qué más verosímil argumento que el que por tan largos años han aprobado tantas naciones, tantos pueblos, tantas ciudades y villas? Y de lo que todos en común, hasta los que en los campos apacientan ovejas, saben y dan por bueno, tan recibido de todos que se puede llamar "axioma", y que tenga aquella dignidad en ser creído y que no lo extrañen cuantos lo oyeren, de tal manera que estoy por decir que los refranes significan en

[10] Juan Herrero Cecilia, "Sobre la dimensión persuasiva de la máxima y del refrán en el *Quijote* y su contribución a la configuración del *efecto-personaje*", *Anales Cervantinos*, 45 (2013), págs. 57-92, pág. 66.

[11] Maxime Chevalier, "Conte, proverbe, romance: trois formes traditionnelles en question au Siècle d'Or", *Bulletin Hispanique*, 95.1 (1993), págs. 237-264.

> cierta manera naturalmente, pues aunque se trasladen de una lengua en otra lengua son recibidos y se persuaden con ellos (Preámbulo 4).

La idea ya apuntaba en el prólogo de la colección de Hernán Núñez, donde León de Castro los alababa como plasmación de una verdad vital y profunda (la sabiduría) que está muy por encima del saber (la ciencia):

> Es refrán también todo aquello que todos dicen y a todos parece; y de esta manera, pues es cosa averiguada entre sabios que de los principios per se notos no hay ciencia, sino cosa más excelente que ciencia y de muy mayor suavidad y dulzura que llaman los filósofos entendimiento y sabiduría (*Refranes o proverbios en romance*, fol. 5 r.)

La verdad natural y universal halla su necesario complemento en la permanencia. Los refranes sobreviven al agotamiento de las civilizaciones. Dice Mal Lara sobre este asunto:

> Es grande maravilla que se acaben los superbos edificios, pasen populosas ciudades, las bárbaras pirámides, los más poderosos reinos, y que la filosofía vulgar siempre tenga su reino dividido en todas las provincias del mundo (Preámbulo 4)

3.2. Autoridad, argumentación y estructura del enunciado

Estas consideraciones podrían ser aceptadas sin la más mínima puntualización por Sancho Panza. Y su eco llega hasta Cervantes, que hace decir a don Quijote:

> Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la mesma experiencia, madre de las ciencias todas. (I.21, 223)

Pero el eco ya está debilitado. Cervantes asocia el refrán con un conocimiento del mundo basado en la experiencia, lo cual atenúa la entusiástica pretensión de universalidad que le atribuían los hombres del Renacimiento. La experiencia se relaciona con el conocimiento de lo inmediato, de lo que está atado a las circunstancias de una situación dada. Y es en el cuadro de esas concretas circunstancias en el que tiene vigencia la verdad de los refranes. Esto es lo que recalca don Quijote cuando, en la segunda parte de la obra, repite casi literalmente la idea que acabamos de citar:

> Los refranes son sentencias breves, sacadas de la experiencia y especulación de nuestros antiguos sabios; y el refrán que no viene a propósito, antes es disparate que sentencia. (II.67, 1178)

El refrán apunta hacia una supuesta situación originaria de la que ya está desligado en su enunciación *actual*, lo cual le otorga una calidad de verdad genérica que necesita ser respaldada por su acomodación a la situación en que se emplea. Su validez se ciñe a la ocasión del uso, sin más pretensiones filosóficas. No es, por tanto, una verdad universal que sea aplicable en todas las ocasiones, sino una verdad relativa, constreñida por el aquí y el ahora del hablar: el refrán se admite como "verdadero" en todas las situaciones particulares que caben bajo su sentido genérico. Eso es lo que hace posible calificar de verdaderos refranes de sentido opuesto o hasta contradictorios entre sí (*Cada uno es hijo de sus obras – Quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija*): sus verdades parciales caducan en la misma medida en que cambian las situaciones del hablar[12].

Esas constricciones situacionales del hablar ponen un límite a la veracidad de los refranes y, en consecuencia, contradicen su universalidad. Ello no es, sin embargo, cortapisa para que Sancho abunde en su empleo. Sancho no es consciente de este límite y recurre a los refranes como fuente de autoridad. De ellos se sirve habitualmente como *argumentos* (empleamos aquí esta palabra con el valor terminológico que tiene en la Teoría de la Argumentación) que avalan sus decisiones y sus actos:

> [Mas no sé yo para qué nombro asno en mi boca] $_{\text{CONCLUSIÓN}}$ [pues *no se ha de mentar la soga en casa del ahorcado*] $_{\text{ARGUMENTO}}$ (I.25, 286)
>
> [No hay de qué maravillarse,] $_{\text{CONCLUSIÓN}}$ [que *un diablo parece a otro*] $_{\text{ARGUMENTO}}$ (I.31, 359)
>
> [Quédese aquí] $_{\text{CONCLUSIÓN}}$ [que *es peor meneallo*] $_{\text{ARGUMENTO}}$ (II.12, 726)
>
> [*El rey es mi gallo*[13]] $_{\text{ARGUMENTO}}$ [a Camacho me atengo] $_{\text{CONCLUSIÓN}}$ (II.20, 799)

Para la Teoría de la Argumentación un argumento no es otra cosa que una razón para sostener la conclusión, independientemente de la relación lógica que exista entre uno y otra; y esa razón para afirmar la conclusión adopta la forma de una subordinada causal que determina el hecho de decir, la subestructura performativa. Esta es la forma habitual de inserción de los refranes en la estructura del enunciado. Así puede verse en los dos que emplea Sancho en su primera carta a Teresa:

> No dirás desto nada a nadie, porque *pon lo tuyo en concejo, y unos dirán que es blanco y otros que es negro* […] No te dé pena, Teresa mía, que *en salvo está el que repica*. (II.36, 931)

[12] Sonia Gómez-Jordana Ferary, "Explication argumentative de l'«antinomie» proverbiale", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 34.1 (2004), págs. 313-332. En línea, URL: http://mcv.revues.org/1220.

[13] Correas glosa este refrán de la siguiente manera: "El rey mi gallo; es el rey mi gallo; es el rey su gallo. (Dícese presumiendo, y del que presume tener favor y mando y privanza, aludiendo a la frase *cantarle buen gallo*: *Buen gallo le cantó; o me cantó*).

<table>
<tr><td rowspan="4">ENUNCIADO</td><td rowspan="3">Estructura performativa (± explícita)</td><td>Evento comunicativo</td><td>[sucede que]</td></tr>
<tr><td>Performativo comunicativo</td><td>[yo te ruego] Teresa mía, que (≈ pues) en salvo está el que repica,
[que]</td></tr>
<tr><td>Evento comunicado</td><td>[suceda que]</td></tr>
<tr><td colspan="2">Estructura performada (+explícita)</td><td>no te dé pena</td></tr>
</table>

Y, de la misma manera, también se presentan como causales de la enunciación algunos refranes de don Quijote y los que emplean otros personajes, con un valor argumental a veces realzado por alguna partícula:

> Don Quijote: Haldudos puede haber caballeros; cuanto más, que *cada uno es hijo de sus obras*. (I.4, 65)
>
> Doña Rodríguez: Quiero callar, que se suele decir que *las paredes tienen oídos*. (II.48, 1021)
>
> Carta de la Duquesa a Teresa Panza: No tiene que hacer más que boquear: que *su boca será medida*. (II.50, 1038)

El valor de autoridad del proverbio nace de su aprobación general y se hace valer, en ocasiones, con su sola formulación, dejando implícita una conclusión fácilmente deducible en la situación en que se emite. Así los emplea el ventero cuando el cura Pedro Pérez trata de convencerlo de que las narraciones caballerescas son fabulaciones:

> –Mirad, hermano –tornó a decir el cura–, que no hubo en el mundo Felixmarte de Hircania, ni don Cirongilio de Tracia, ni otros caballeros semejantes que los libros de caballerías cuentan, porque todo es compostura y ficción de ingenios ociosos, que los compusieron para el efeto que vos decís de entretener el tiempo, como lo entretienen leyéndolos vuestros segadores; porque realmente os juro que nunca tales caballeros fueron en el mundo, ni tales hazañas ni disparates acontecieron en él.
> –*¡A otro perro con ese hueso!* –respondió el ventero–. ¡Como si yo no supiese *cuántas son cinco y adónde me aprieta el zapato*! No piense vuestra merced darme papilla, porque por Dios que no soy nada blanco. ¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta, y tantas batallas y tantos encantamentos que quitan el juicio! (I.32, 373)

Las cándidas exclamaciones del ventero abundan en dichos proverbiales de los que no se sigue una conclusión explícita; sin embargo, formulados como respuesta a las palabras del cura conducen a unas inequívocas conclusiones en esta situación:

Argumentos explícitos (proverbiales)	Conclusiones (implícitas)
¡*A otro perro con ese hueso*!	[No trate de engañarme]
¡Como si yo no supiese *cuántas son cinco* y *adónde me aprieta el zapato*!	[Yo sé cómo son las cosas]

Sancho emplea también este procedimiento de dejar latente la conclusión con la sola formulación del refrán. Con motivo de una de las regañinas que le dirige don Quijote por su locuacidad, a Sancho le aviene el propósito de enmienda con estas palabras:

> Si hablo mucho, más procede de enfermedad que de malicia; mas, *quien yerra y se enmienda, a Dios se encomienda*. (II.28, 867)

En realidad, las palabras de Sancho no son una estricta promesa. Tras aceptar que habla en demasía y atribuirlo a causas ajenas a la voluntad, dice un refrán precedido por la conjunción adversativa *mas*. La conjunción no enfrenta el proverbio a lo que ha dicho anteriormente, sino que relaciona esas palabras con la interpretación que se le puede dar en esa situación, es decir, con la conclusión implícita a que conduce el refrán empleado como argumento:

Argumento	Conclusión
	Hablo mucho…
quien yerra y se enmienda, a Dios se encomienda	mas [no hablaré tanto] (conclusión implícita)
Situación: reprensión de la locuacidad	

En un diálogo entre Camila y Leonela, dentro de la novelita *El curioso impertinente*, volvemos a encontrar esta misma orientación contraria entre una conclusión explícita y otra implícita, sustentadas ambas en el lenguaje proverbial, y nacidas de dos voces distintas:

> –No te dé pena eso, señora mía –respondió Leonela–, que no está la monta, ni es causa para menguar la estimación darse lo que se da presto, si, en efecto, lo que se da es bueno, y ello por sí digno de estimarse. Y aun suele decirse que *el que luego da, da dos veces.*
> –También se suele decir –dijo Camila– que *lo que cuesta poco se estima en menos.* (I.34, 401)

Leonela recurre al lenguaje proverbial para validar su afirmación: "No es causa para menguar la estimación darse lo que se da presto"; a lo que Camila responde con otro proverbio que, sin conclusión expresa, apunta a un parecer opuesto al de Leonela. Las dos sentencias constituyen argumentos que conducen a conclusiones opuestas:

Argumentos	Conclusiones
el que luego da, da dos veces	*No es causa para menguar la estimación darse lo que se da presto* (conclusión explícita)
lo que cuesta poco se estima en menos	[Sí es causa para menguar la estimación darse lo que se da presto] (conclusión implícita)

De esta misma manera se sirven del argumento proverbial para hacer deducir la conclusión otros personajes: Teresa Panza, Sanchica, el barbero al que arrebató don Quijote la bacía, la Duquesa y, esporádicamente, don Quijote.

3.3. Relativización del refrán

La relación entre la enunciación proverbial y la enunciación actual en el caso de la estructura de la enunciación del caballero deja al descubierto que en ella se relativiza la autoridad de los proverbios; no es de extrañar que incluso llegue don Quijote a cuestionarlos, tanto estilística como éticamente. En vísperas de que Sancho tome posesión del gobierno de Barataria, su señor rebate la estrategia sanchopancesca de ampararse en la autoridad moral de los refranes:

> –Por Dios, señor nuestro amo –replicó Sancho–, que vuesa merced se queja de bien pocas cosas. ¿A qué diablos se pudre de que yo me sirva de mi hacienda, que ninguna otra tengo, ni otro caudal alguno, sino refranes y más refranes? Y ahora se me ofrecen cuatro que venían aquí pintiparados, o como peras en tabaque, pero no los diré, porque *al buen callar llaman Sancho*.
>
> –Ese Sancho no eres tú –dijo don Quijote–, porque no sólo no eres buen callar, sino mal hablar y mal porfiar; y, con todo eso, querría saber qué cuatro refranes te ocurrían ahora a la memoria que venían aquí a propósito, que yo ando recorriendo la mía, que la tengo buena, y ninguno se me ofrece. (II.43, 977)
>
> –… Vuestra merced sabe bien que *más sabe el necio en su casa que el cuerdo en la ajena*.
>
> –Eso no, Sancho –respondió don Quijote–, que el necio en su casa ni en la ajena sabe nada, a causa que sobre el aumento de la necedad no asienta ningún discreto edificio. (II.43, 978)

En el primero de estos dos casos don Quijote deconstruye el refrán "Al buen callar llaman Sancho" impugnando su acomodación a la situación en que su escudero lo pronuncia ("Ese Sancho no eres tú"). En el segundo desdice el contenido mismo de un proverbio cuya verdad irrebatible presupone Sancho Panza y como tal verdad se la presenta a don Quijote ("Vuestra merced sabe bien que…"); pero el andante manchego la refuta con argumentos ("El necio en su casa ni en la ajena sabe nada", "Sobre la necedad no asienta ningún discreto edificio").

3.4. Los refranes deformados

En refuerzo de la autoridad incontestable del refrán viene el hecho de que a veces Sancho lo deforma al utilizarlo. Mediada la primera parte de la obra, aconseja a don Quijote que no deje pasar la ocasión que la buena fortuna ha puesto a su alcance y se case con la princesa Micomicona. El iluso escudero ampara el consejo en la autoridad de dos refranes:

> Calle, por amor de Dios, y tenga vergüenza de lo que ha dicho, y tome mi consejo, y perdóneme, y cásese luego en el primer lugar que haya cura; y si no, ahí está nuestro licenciado, que lo hará de perlas. Y advierta que ya tengo edad para dar consejos, y que este que le doy le viene de molde, y que *más vale pájaro en mano que buitre volando, porque quien bien tiene y mal escoge, por bien que se enoja no se venga*. (I.31, 362)

El segundo refrán es un galimatías incomprensible. Sancho debería haber dicho: "Quien bien tiene y mal escoge, por mal que le venga no se enoje", tal como figura en Hernán Núñez. Pero lo ha deformado en "Quien bien tiene y mal escoge, por *bien* que se *enoja* no se *venga*"; cambia en la segunda parte la palabra "mal" del refrán por "bien" y, además del orden de los verbos y borrar la rima entre los dos miembros del refrán, transforma el subjuntivo "enoje" en el indicativo "enoja" y aunque no cambia la forma "venga", en la locución de Sancho corresponde al indicativo de "vengar" en lugar de al subjuntivo de "venir", además de trasladar estos verbos de la principal a la subordinada y a la inversa.

No es esta la única ocasión en que el escudero deforma los dichos proverbiales, ni es él el único que los deforma. Sancho cita correctamente "Do pensáis que hay tocinos no hay estacas" (Hernán Núñez) en tres ocasiones:

> Muchos *piensan que hay tocinos y no hay estacas*. (I.25, 273)
>
> *Adonde se piensa que hay tocinos, no hay estacas*. (II.55, 1082)
>
> Pues sabe que *donde las dan las toman*, y que *no siempre hay tocinos donde hay estacas*, dé una higa al médico. (II.65, 1163)

Y en una cuarta lo emplea con una variante también correcta:

> Calla, Teresa, que muchas veces *donde hay estacas no hay tocinos*. (II.73, 1212)

Pero lo deforma a la entrada del Toboso:

> *Donde no hay tocinos, no hay estacas.* (II.10, 701)

También Teresa Panza lo hace; "Allá van reyes do quieren leyes" (II.5, 667), dice en la sabrosa plática con su marido en lugar de la formulación correcta: "Allá van leyes do quieren reyes".

En la deformación de los refranes, "Cervantes oscurece a veces el significado de algunos perfectamente claros –como dice Monique Joly–, invirtiendo el orden de las palabras según una técnica propia del disparate"[14]. Para Joly, en estos casos el autor se complace en jugar con el significado. Sin embargo, aun deformados, estos refranes tienen sentido en el contexto en el que se emplean, incluso en el caso de la más extrema de las deformaciones: "Quien bien tiene y mal escoge, por *bien* que se *enoja* no se *venga*". Todo el mundo sabe o debe saber que cada cual es responsable de las consecuencias de sus elecciones y la tradición ha fijado esta idea en el proverbio que cita Sancho. Para Sancho lo decisivo no es la forma literal del refrán (que sin advertirlo pervierte), sino el valor de autoridad del refrán, y este queda incólume en su intervención. Este valor pragmático es el que da sentido a una frase incongruente; la forma de congruencia válida para el escudero no está en el contenido de la palabra proverbial, pues el significado queda subordinado a su valor como argumento de autoridad, que es lo que prevalece en lo que dice aquí. Lo mismo puede decirse de "Donde no hay tocinos no hay estacas" o de "Allá van reyes do quieren leyes": la formulación inadecuada no impide que el refrán siga conservando su valor de argumento de autoridad, pues este valor no se lo otorga la literalidad del significado, sino la aprobación general.

Al fin y al cabo, la deformación no deja de formar serie con la adaptación del refrán, otro procedimiento de alteración de su literalidad. La adaptación consiste en modificar el orden de palabras o en añadir, sustituir o suprimir algunas al dictado de la situación; y tampoco en este caso la modificación de la literalidad anula su autoridad:

> *El buen gobernador, la pierna quebrada y en casa*. (II.34, 915)
>
> Yo, señora de mi alma, estoy determinada, con licencia de vuesa merced, de *meter este buen día en mi casa*. (II.52, 1058)
>
> *Quédense en esta caballeriza las alas de la hormiga, que me levantaron en el aire para que me comiesen vencejos y otros pájaros*. (II.53, 1066)

[14] Monique Joly, "Aspectos del refrán en Mateo Alemán y Cervantes", incluido en sus *Études sur* Don Quichotte, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, págs. 239-256; la cita en la pág. 252. Sobre la misma idea del refrán absurdo insiste en "Ainsi parlait Sancho Pança" (págs. 272-273).

> Ya yo tengo noticia deste libro –dijo don Quijote–, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos, por impertinente; pero *su San Martín se le llegará*, como a cada puerco, que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas. (II.62, 1146)

La adaptación y la deformación alteran, de manera más o menos extremada, la forma usual de los refranes; la una puede llegar a dificultar el reconocimiento del refrán y la otra convertirlo en un dicho extravagante o contradictorio, pero donde queda un rastro que permita su identificación como unidad proverbial, allí queda también incólume su autoridad por encima de cualquier otro matiz.

3.5. La conclusión del argumento: lo volitivo

El uso más común de los refranes es el de una causal del decir que lleva a una conclusión imperativa, explícita o implícita. Así lo reconoce Juan de Mal Lara cuando en el preámbulo quinto de su compilación considera que los refranes se dicen "para exhortar a que hagamos algo". Aunque este modo de emplear los dichos proverbiales está presente en todos los personajes, es especialmente evidente en Sancho Panza:

> No me lo haga decir la señora, porque por Dios que despotrique y *lo eche todo a doce, aunque nunca se venda*. ¡Bonico soy yo para eso! ¡Mal me conoce! ¡Pues, a fe que si me conociese, que me ayunase! (I.25, 288)
>
> No hay sino obedecer y bajar la cabeza, atendiendo al refrán "*haz lo que tu amo te manda, y siéntate con él a la mesa*". (II.29, 869)
>
> Si es que hemos de estar prontos para estas batallas que nos amenazan, menester será estar bien mantenidos, porque *tripas llevan corazón, que no corazón tripas*. (II.47, 1009)
>
> No se muestren tan niños, ni tan deseosos de ver mundo, que *la doncella honrada, la pierna quebrada, y en casa*; y *la mujer y la gallina, por andar se pierden aína*; y la que es deseosa de ver, también tiene deseo de ser vista. No digo más. (II.49, 1034)

Otra variedad de la conclusión es la que expresa un deseo:

> Lo más acertado sería dejar dormir su cólera a cada uno, que no sabe nadie el alma de nadie, y *tal suele venir por lana que vuelve tresquilado*. (II.14, 739)

La expresión imperativa y la desiderativa comparten su origen en lo volitivo, que se manifiesta como el cumplimiento del deseo propio mediante la acción de otro o como la plasmación del deseo en sí mismo. A veces, la propia formulación imperativa del refrán hace patente la exigencia de la conclusión:

Váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza. (I.19, 207)
No pidas de grado lo que puedes tomar por fuerza. (I.21, 233)
Cada uno se dé una vuelta a la redonda. (I.22, 242)
Con su pan se lo coman. (I.25, 273)
Cuando te dieren la vaquilla, acude con la soguilla. (II.4, 661)
Al hijo de tu vecino, límpiale las narices y mételo en tu casa. (II.5, 666)
Hablen cartas y callen barbas. (II.7, 680)
Júntate a los buenos y serás uno dellos. (II.32, 890)
Nadie tienda más la pierna de cuanto fuere larga la sábana. (II.53, 1066)
Bien vengas mal, si vienes solo. (II.55, 1079)
La culpa del asno no se ha de echar a la albarda. (II.66, 1169)

Este modo de emplear el refranero supone, en la conclusión, la irrupción de la voluntad, limitada a la pretensión de cambiar (o, mejor: que otro haga cambiar) las cosas que están en el entorno inmediato, y resulta bien significativo que Sancho acuda a la autoridad proverbial para legitimar la voluntad propia.

4. *Un costal de refranes:* Los refranes y la caracterización de Sancho Panza

4.1. Padre de los refranes

Oyendo la alborozada conversación que mantienen Teresa Panza y su hija Sanchica tras recibir carta de la Duquesa acompañada de un presente, el cura del lugar dice:

> Yo no puedo creer sino que todos los deste linaje de los Panzas nacieron cada uno con un costal de refranes en el cuerpo: ninguno dellos he visto que no los derrame a todas horas y en todas las pláticas que tienen. (II.50, 1043)

Pedro Pérez se admira de la asombrosa facilidad con que los miembros de la familia enhilan los refranes. Y, como es sobradamente conocido, esa habilidad la muestra muy señeramente Sancho, como confirma el paje portador de la misiva ("Así es la verdad, que el señor gobernador Sancho a cada paso los dice, y, aunque muchos no vienen a propósito, todavía dan gusto, y mi señora la duquesa y el duque los celebran mucho", 1043), y sobre todo Teresa, que califica a su marido de "padre de los refranes" (II.50, 1042). Con ser recurso del gusto de muchos personajes de la novela, el empleo de refranes es en Sancho Panza en el que más relieve alcanza, con mucho, no solamente por su número, por su variedad y por la facilidad con la que los aplica a muy diversas situaciones, sino también por el hecho de que ese uso continuo le hace incurrir en algunas faltas. Ya se ha

hablado aquí de cómo le vienen a las mientes como fuente de irrebatible autoridad, lo cual comparte con otros personajes, y de cómo los deforma al formularlos, lo cual sucede esporádicamente. Lo que verdaderamente singulariza el caudal parémico de Sancho, fuera de la deformación, es la abundancia, la inoportunidad y la acumulación.

4.2. Abundancia

La abundancia suscita el asombro del cura, el regocijo de la Duquesa y la irritación de don Quijote. El narrador recalca el caudal proverbial de Sancho como uno de los rasgos más notorios de la obra:

> En lo que él [Sancho Panza] se mostraba más elegante y memorioso era en traer refranes, viniesen o no viniesen a pelo de lo que trataba, como se habrá visto y se habrá notado en el discurso desta historia. (II.12, 720)

Poco importa, por ahora, que "viniesen o no viniesen a pelo". Lo que ahora nos ocupa es la cantidad, que la Duquesa exagera parangonándola con Hernán Núñez:

> Los refranes de Sancho Panza –dijo la duquesa–, puesto que son más que los del Comendador Griego, no por eso son en menos de estimar, por la brevedad de las sentencias. De mí sé decir que me dan más gusto que otros, aunque sean mejor traídos y con más sazón acomodados. (II.34, 916)

¿Por qué pone Cervantes en boca de su personaje tantos refranes? Pocas dudas caben de que es un procedimiento caracterizador apropiado para el locuaz escudero, pero esta caracterización no carece de trasfondo. Cuando Don Quijote, hacia el final de la historia, le pide que no insista en sus exhibiciones parémicas, Sancho revela el origen del uso y aun abuso de refranes:

> No sé decir razón sin refrán, ni refrán que no me parezca razón (II.71, 1204)

Los refranes son síntoma de la simpleza del escudero. Para cualquier cosa que se le ocurra necesita Sancho apoyarse en un refrán, y por el mero hecho de pronunciarlos considera razonables sus dichos: para Sancho el refrán ya es, por sí mismo, una razón. Y eso le lleva a no distinguir si es apropiado o no a la situación en que lo emplea:

> Sé más refranes que un libro, y viénenseme tantos juntos a la boca cuando hablo, que riñen por salir unos con otros, pero la lengua va arrojando los primeros que encuentra, aunque no vengan a pelo. (II.43, 974)

Como se ve en sus palabras, a Sancho el mero hecho de que un dicho sea refrán le vale como motivo suficiente para su emisión. Y por ahí llega, como se comprueba a lo largo

de la historia, al refrán por el refrán, a la falta de criterio. La sobreabundacia de refranes era una tentación sobre la que ya ponía sobre aviso Juan de Mal Lara en los preámbulos de su filosofía vulgar:

> Hemos de mirar también que los refranes tengan orden en el decirlos y escribirlos, porque si toda nuestra habla y escritura es toda de refranes, pierde su gracia con la demasiada lumbre que tiene, según dice Quintiliano en las sentencias: que no sean espesas. Téngase juicio en esto, porque darán en cara los muchos refranes. (Preámbulo 10)

4.3. Pertinencia

Sujeto al impulso parlanchín, Sancho hace fluir sus refranes a propósito de cualquier circunstancia, con una facilidad que admira a su señor:

> Dime, ¿dónde los hallas, ignorante, o cómo los aplicas, mentecato, que para decir yo uno y aplicarle bien, sudo y trabajo como si cavase? (II.43, 977)

Antes de que Sancho tome posesión de la ínsula Barataria, entre los consejos que le da don Quijote acerca del cuidado de su persona figura la advertencia de que sea prudente en el uso de refranes:

> También, Sancho, no has de mezclar en tus pláticas la muchedumbre de refranes que sueles; que, puesto que los refranes son sentencias breves, muchas veces los traes tan por los cabellos, que más parecen disparates que sentencias. (II.43, 974)

No todos los refranes de Sancho van fuera de propósito, pero sí es frecuente que incurra en aplicarlos de manera impertinente. Mal Lara ya había distinguido las situaciones en que el refrán podría venir a propósito y en las que habría de evitarse:

> Paréceme que en conversación y habla común de unos a otros entrarán aquellos que, sin afectación, cuadraren mejor a la parte y materia que tratamos en epístolas familiares de negocios no graves ni severos, si no fueren los refranes del mismo jaez; porque en las oraciones graves, consultas de gran momento, en respuestas de negocios arduos, en epístolas a grandes príncipes, en prohemios de libros, en consolaciones y en lo más principal que tenemos, que es retrato de las oraciones antiguas junto con la palabra de Dios, en los sermones, allí ha de huir de toda manera de baxeza, de ridículo. Si el refrán fuere grave y conveniente, prepararlo, para que tenga su dignidad; en tal caso no metamos cualquier cosa en el sermón, aunque no sea por más de que el vulgo espera cosas altas y, oyendo un refrán baxo, lo desprecia todo. (Preámbulo 10)

Sancho recurre al habla proverbial en el diálogo y en las dos cartas que dicta (no sabe escribir) después de llegar a gobernador de Barataria: una a Teresa y otra a don Quijote. Dos refranes incluye en la carta a Teresa (II.36) y una locución proverbial ("Al cabo al cabo me ha de llevar el diablo", II.51, 1051), mesuradamente empleada, en la que dirige a don Quijote. En ambos casos estamos ante "epístolas familiares de negocios no graves ni severos", de acuerdo con Mal Lara.

En el diálogo, en cambio, se muestra menos mesurado en el uso de refranes. La impertinencia de sus proverbios, tantas veces censurada por don Quijote, viene dada (las menos veces) por ser indecorosos, ofensivos para su oyente:

> –Esto digo, señor, porque, si al cabo de haber andado caminos y carreras, y pasado malas noches y peores días, ha de venir a coger el fruto de nuestros trabajos el que se está holgando en esta venta, no hay para qué darme priesa a que ensille a Rocinante, albarde el jumento y aderece al palafrén, pues será mejor que nos estemos quedos, y *cada puta hile, y comamos*.
> ¡Oh, válame Dios, y cuán grande que fue el enojo que recibió don Quijote, oyendo las descompuestas palabras de su escudero! Digo que fue tanto, que, con voz atropellada y tartamuda lengua, lanzando vivo fuego por los ojos, dijo:
> –¡Oh bellaco villano, mal mirado, descompuesto, ignorante, infacundo, deslenguado, atrevido, murmurador y maldiciente! ¿Tales palabras has osado decir en mi presencia y en la destas ínclitas señoras, y tales deshonestidades y atrevimientos osaste poner en tu confusa imaginación? ¡Vete de mi presencia, monstruo de naturaleza, depositario de mentiras, almario de embustes, silo de bellaquerías, inventor de maldades, publicador de sandeces, enemigo del decoro que se debe a las reales personas! ¡Vete; no parezcas delante de mí, so pena de mi ira! (I.46, 534)

Otros son inapropiados para hablar con interlocutores de elevada condición social, como los duques. Don Quijote envía de embajada a Sancho para presentar sus respetos a una cazadora, que resulta ser la Duquesa, con la recomendación expresa de evitar los refranes:

> Corre, hijo Sancho, y di a aquella señora del palafrén y del azor que yo, el Caballero de los Leones, besa las manos a su gran fermosura, y que si su grandeza me da licencia, se las iré a besar, y a servirla en cuanto mis fuerzas pudieren y su alteza me mandare. Y mira, Sancho, cómo hablas, y ten cuenta de no encajar algún refrán de los tuyos en tu embajada. (II.30, 875)

Sancho desoye el mandato de su amo y en presencia de los duques, ya sea sentados en su mesa o departiendo en la cacería, se recrea en sus proverbios. Para don Quijote, el uso del refrán en presencia de persona de dignidad connota una confianza excesiva e impertinente y se irrita por los excesos de su escudero:

> ¡Maldito seas de Dios y de todos sus santos, Sancho maldito –dijo don Quijote–, y cuándo será el día, como otras muchas veces he dicho, donde yo te vea hablar sin refranes una razón corriente y concertada! Vuestras grandezas dejen a este tonto, señores míos, que les molerá las almas, no sólo puestas entre dos, sino entre dos mil refranes, traídos tan a sazón y tan a tiempo cuanto le dé Dios a él la salud, o a mí si los querría escuchar. (II.34, 916)

Pero la Duquesa, con intención burlesca, instiga los excesos proverbiales del escudero hasta hacerle caer en el ridículo en varias ocasiones, con gran fruición de la señora.

Un tercer tipo de refrán impertinente es el que no se acomoda a la situación en que Sancho lo utiliza. En el capítulo 25 de la primera parte, tras ser agredido por Cardenio, Sancho considera extremada la actitud de su señor en la defensa de la honestidad de Madásima. Al reiterarla el caballero, el escudero se desentiende de la cuestión ensartando hasta ocho dichos proverbiales en su intervención. El escudero desenvuelve su discurso corroborando cada una de sus afirmaciones personales con un refrán, pero al final de su intervención los últimos refranes se suceden solos, sin el concurso de unas palabras que justifiquen su inclusión. Los primeros refranes aparecen como argumentos que avalan su posición en la disputa: a cada frase en primera persona le sigue (o le precede en un caso) un refrán que la autoriza. Sin embargo, las frases finales contienen únicamente refranes, y aquí el escudero ya no siente que tenga que motivar su inclusión expresando su particular opinión en el caso: el refrán ha pasado de avalar el parecer del personaje a sustituirlo; para Sancho, la emisión del dicho proverbial hace innecesarias mayores precisiones personales, pues le basta con la autoridad del refranero.

> –Ni yo lo digo ni lo pienso –respondió Sancho–: *allá se lo hayan; con su pan se lo coman*. Si fueron amancebados, o no, a Dios habrán dado la cuenta. *De mis viñas vengo, no sé nada*; no soy amigo de saber vidas ajenas; que *el que compra y miente, en su bolsa lo siente*. Cuanto más, que *desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano*; mas que lo fuesen, ¿qué me va a mí? Y muchos *piensan que hay tocinos y no hay estacas.* Mas, ¿quién puede *poner puertas al campo*? Cuanto más, que *de Dios dijeron*.
> –¡Válame Dios –dijo don Quijote–, y qué de necedades vas, Sancho, ensartando! ¿Qué va de lo que tratamos a los refranes que enhilas? Por tu vida, Sancho, que calles; y de aquí adelante, entremétete en espolear a tu asno, y deja de hacello en lo que no te importa. (I.25, 273)

Como es previsible, la inadecuación entre el refrán y la situación se hace más patente cuando Sancho los acumula. Pero también están fuera de lugar en algunas ocasiones en que los emplea de uno en uno. Así sucede cuando el escudero confunde el nombre de Fili con el nombre común "hilo":

> –Por esa trova –dijo Sancho– no se puede saber nada, si ya no es que *por ese hilo que está ahí se saque el ovillo de todo*.
> –¿Qué hilo está aquí? –dijo don Quijote.
> –Paréceme –dijo Sancho– que vuestra merced nombró ahí hilo.
> –No dije sino Fili –respondió don Quijote–, y éste, sin duda, es el nombre de la dama de quien se queja el autor deste soneto. (I.23, 253)

También suele Sancho pronunciar sus refranes de acuerdo con la literalidad de su formulación más que con su sentido pragmático. Sobre el primer refrán de Sancho ("Váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza", I.19, 207) escribe M. C. Colombi: "Este refrán, en particular, en muy pocas ocasiones podría tener una referencia literal a una situación dada. Sin embargo, Sancho lo usa con referencia literal a la situación, por un lado (existe un muerto y unas hogazas que pertenecen a los clérigos que llevaban al muerto) y con una referencia indirecta a don Quijote y a él mismo por el otro"[15]. No es raro que Sancho diga sus refranes al hilo de alguna palabra que previamente se ha pronunciado:

> –Si vos no nos decís dónde queda, imaginaremos, como ya imaginamos, que vos le habéis muerto y robado, pues venís encima de su caballo. En verdad que nos habéis de dar el dueño del rocín, o sobre eso, morena.
> –No hay para qué conmigo amenazas, que yo no soy hombre que robo ni mato a nadie: *a cada uno mate su ventura, o Dios, que le hizo*. Mi amo queda haciendo penitencia en la mitad desta montaña, muy a su sabor. (I.26, 295)

Sancho dice su refrán, no del todo impertinente, tomando por los cabellos una palabra del enunciado anterior. El refrán es aquí un inciso, como una nota que aclara el uso del verbo "matar", empleado por el escudero.

Otras veces, en fin, se complace en establecer el paralelo entre su caudal refranesco y las situaciones en las que caballero y escudero se ven envueltos:

> Ahí entra bien también –dijo Sancho– lo que algunos desalmados dicen: "*No pidas de grado lo que puedes tomar por fuerza*"; aunque mejor cuadra decir: "*Más vale salto de mata que ruego de hombres buenos*". (I.21, 233)
>
> Aquí encaja bien el refrán –dijo Sancho– de *dime con quién andas, decirte he quién eres*: ándase vuestra merced con encantados ayunos y vigilantes, mirad si es mucho que ni coma ni duerma mientras con ellos anduviere. Pero perdóneme vuestra merced, señor mío, si le digo que de todo cuanto aquí ha dicho, lléveme Dios, que iba a decir el diablo, si le creo cosa alguna. (II.23, 825)

[15] M. C. Colombi, *Los refranes en el Quijote: texto y contexto*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1989, pág. 97.

En estos casos Sancho *no dice* los refranes sino que simplemente los menciona como practicando un ejercicio mnemotécnico.

No se corresponde enteramente con los hechos la apreciación de don Quijote sobre la inoportunidad de los refranes de Sancho:

> Mira, Sancho –respondió don Quijote–: yo traigo los refranes a propósito, y vienen cuando los digo como anillo en el dedo; pero tráeslos tan por los cabellos, que los arrastras, y no los guías; y si no me acuerdo mal, otra vez te he dicho que los refranes son sentencias breves, sacadas de la experiencia y especulación de nuestros antiguos sabios; y el refrán que no viene a propósito, antes es disparate que sentencia. (II.67, 1178)

Es relativamente escasa la proporción de los refranes sanchopancescos que no hallan acomodo apropiado en la situación del hablar y excepcional su uso indecoroso. Sí es, por el contrario, excesivo su número en sus pláticas con la Duquesa. Así se lo reconoce don Quijote antes de su estancia en el palacio ducal:

> Por cierto, Sancho –dijo don Quijote–, que siempre traes tus refranes tan a pelo de lo que tratamos cuanto me dé Dios mejor ventura en lo que deseo. (II.10, 701)

Esta notable desproporción abunda en lo mismo que se comentaba a propósito de la abundancia de los refranes del escudero: agudiza su simpleza. Pero también añade una nueva nota caracterizadora: Sancho es incapaz de calibrar la distancia que media entre un campesino y un noble. Y eso le lleva a caer en "toda manera de ridículo", como dice Mal Lara, por cuanto es también incapaz de acomodar al interlocutor su modo de hablar. Y de esa misma impropiedad estilística peca en el gobierno de la ínsula; a pesar del consejo de don Quijote, Sancho exhibe su caudal con una soltura poco conveniente para un gobernador pero enteramente concordante con su trayectoria en la narración, pese a su promesa de moderarse y estar atento a las exigencias de su nueva dignidad:

> Yo tendré cuenta de aquí adelante de decir los que convengan a la gravedad de mi cargo, que *en casa llena presto se guisa la cena, y quien destaja no baraja, y a buen salvo está el que repica, y el dar y el tener seso ha menester*. (II.43, 975)

4.4. Acumulación

Uno de los rasgos singularizadores del uso proverbial de Sancho es la acumulación. En unas treinta ocasiones a lo largo de la narración, Sancho acumula tres o más refranes en una sola intervención dialogal. No es Sancho el único que acumula refranes en la obra; también lo hacen Juan Palomeque (I.32), Teresa Panza (II.5), la Duquesa (en la carta a Teresa Panza, II.50) y hasta el narrador reproduciendo los refranes de Sancho.

Aunque no falta en la primera parte (tres ocasiones se cuentan en ella), es en la segunda donde esta habilidad de Sancho se manifiesta en toda su extensión. En varias ocasiones, este recurso llega a límites tan irritantes como admirativos para don Quijote; así, en el capítulo de los consejos al futuro gobernador de Barataria:

> – … Con todo eso, querría saber qué cuatro refranes te ocurrían ahora a la memoria que venían aquí a propósito, que yo ando recorriendo la mía, que la tengo buena, y ninguno se me ofrece.
> –¿Qué mejores –dijo Sancho– que *entre dos muelas cordales nunca pongas tus pulgares, y a idos de mi casa y qué queréis con mi mujer, no hay responder, y si da el cántaro en la piedra o la piedra en el cántaro, mal para el cántaro*, todos los cuales vienen a pelo? Que nadie se tome con su gobernador ni con el que le manda, porque saldrá lastimado, *como el que pone el dedo entre dos muelas cordales*, y aunque no sean cordales, como sean muelas, no importa; y a lo que dijere el gobernador no hay que replicar, como al *salíos de mi casa y qué queréis con mi mujer*. Pues *lo de la piedra en el cántaro* un ciego lo verá. Así que, es menester que *el que vee la mota en el ojo ajeno, vea la viga en el suyo*, porque no se diga por él: *espantose la muerta de la degollada*, y vuestra merced sabe bien que *más sabe el necio en su casa que el cuerdo en la ajena*. (II.43, 978)

En conversación con la Duquesa, llega a reunir hasta trece proverbios de golpe (II.33, 906-907). En el largo episodio de la estancia en el palacio ducal y el gobierno de Barataria, derivado de la burla de los duques, se produce la mitad de las acumulaciones proverbiales de Sancho, precisamente las que reúnen las mayores cantidades en una sola sarta, lo que parece revelar una voluntad ridiculizante por parte del autor, no sin matices como se verá en el capítulo siguiente. Hasta la propia Duquesa acumula refranes en una carta a Teresa Panza, haciendo gala de una despiadada burla que pasa inadvertida para sus víctimas.

Fuera de este episodio, la mayor parte de las acumulaciones reúne refranes pertinentes en la situación. Podrían juzgarse redundantes por su número, pero la razón de esa suma obedece a un propósito de multiplicar el poder persuasivo del refrán. Así sucede en los inicios de la segunda parte a propósito de uno de los descuidos de la primera; Sansón Carrasco pide cuentas de los cien escudos de los que Sancho se adueñó en la primera y este termina así su respuesta:

> Si los palos que me dieron en estos viajes se hubieran de pagar a dinero, aunque no se tasaran sino a cuatro maravedís cada uno, en otros cien escudos no había para pagarme la mitad; y *cada uno meta la mano en su pecho, y no se ponga a juzgar lo blanco por negro y lo negro por blanco; que cada uno es como Dios le hizo, y aun peor muchas veces.* (II.4, 657)

La acumulación de refranes pertinentes no es una mera exhibición, como sucede en buena parte de las acumulaciones en el episodio de los duques. Si el refrán vale como argumento legitimador de las palabras de Sancho, la acumulación multiplica su autoridad. Así sucede en otros casos, como este en que el mismo don Quijote cae en lo mismo que censura:

> –También suelen andar los amores y los no buenos deseos por los campos como por las ciudades, y por las pastorales chozas como por los reales palacios, y, *quitada la causa se quita el pecado*; y *ojos que no veen, corazón que no quiebra; y más vale salto de mata que ruego de hombres buenos*.
> –No más refranes, Sancho –dijo don Quijote–, pues cualquiera de los que has dicho basta para dar a entender tu pensamiento; y muchas veces te he aconsejado que no seas tan pródigo en refranes y que te vayas a la mano en decirlos; pero paréceme que es *predicar en desierto, y castígame mi madre, y yo trómpogelas*.
> –Paréceme –respondió Sancho– que vuesa merced es como lo que dicen: "*Dijo la sartén a la caldera: Quítate allá ojinegra"*. Estame reprehendiendo que no diga yo refranes, y ensártalos vuesa merced de dos en dos. (II.67, 1178)

Sancho coordina los proverbios mediante el procedimiento del polisíndeton y cada vez que repite la conjunción ante cada uno hace subir de grado su valor argumentativo y, por ende, la firmeza en su convicción.

Menos frecuente es que Sancho acumule los refranes en paralelo, uniendo a cada frase propia el refrán que la avala, fiel reflejo de que para justificar sus afirmaciones ("No sé decir razón sin refrán") necesita el proverbio:

> No se burle nadie conmigo, porque *o somos o no somos*: vivamos todos y comamos en buena paz compaña, pues, *cuando Dios amanece, para todos amanece*. Yo gobernaré esta ínsula *sin perdonar derecho ni llevar cohecho*, y todo el mundo traiga el ojo alerta y *mire por el virote*, porque les hago saber que *el diablo está en Cantillana*, y que, si me dan ocasión, han de ver maravillas. No, sino *haceos miel, y comeros han moscas*. (II.49, 1024)

La fe de Sancho en la autoridad proverbial también le lleva a hacer uso de la acumulación para esconder la finalidad de sus palabras:

> Teresa dice –dijo Sancho– *que ate bien mi dedo con vuestra merced, y que hablen cartas y callen barbas, porque quien destaja no baraja, pues más vale un toma que dos te daré. Y yo digo que el consejo de la mujer es poco, y el que no le toma es loco*. (II.7, 680)

Sancho acumula aquí refranes hasta el punto de que su intervención completa es una sarta de cinco de ellos, sin más concesión a la palabra propia que la atribución a Teresa Panza. Es de notar en este caso la intención a que obedece este cúmulo. Ha desaparecido la relación entre la causa (el refrán) y su efecto (la expresión particular del sujeto hablante); sin embargo, se intuye que esa misma conexión entre el contenido del refrán y la expresión de lo particular no desaparece del todo; lo que ocurre es que Sancho enuncia la causa y calla el efecto, esperando que don Quijote lo deduzca. Pero la causa es un dicho genérico y el efecto es específico, de manera que la deducción no es posible. Sancho pretende hacer valer la parte (el refrán, la causa) por el todo (el refrán y su consecuente en su situación particular), lo cual da lugar a un encadenamiento de sentidos inespecíficos imposibles de aplicar, sin otra información, al caso particular.

De ahí la respuesta del caballero, que asume el contenido general de esos refranes ("Teresa dice…"; "Y yo lo digo también"), pero no se siente concernido por lo que Sancho ha callado y don Quijote le conmina a revelar ("Todo eso es verdad, pero no sé dónde vas a parar"). Obligado a desvelar sus intenciones, Sancho se atreve a exigir a su señor, apoyándose en una nueva acumulación, el pago de un salario por sus servicios de escudero:

> –Todo eso es verdad –dijo don Quijote–, pero no sé dónde vas a parar.
> –Voy a parar –dijo Sancho– en que vuesa merced me señale salario conocido de lo que me ha de dar cada mes el tiempo que le sirviere, y que el tal salario se me pague de su hacienda; que no quiero estar a mercedes, que llegan tarde, o mal, o nunca; *con lo mío me ayude Dios*. En fin, yo quiero saber lo que gano, poco o mucho que sea, que *sobre un huevo pone la gallina, y muchos pocos hacen un mucho, y mientras se gana algo no se pierde nada*. Verdad sea que si sucediese, lo cual ni lo creo ni lo espero, que vuesa merced me diese la ínsula que me tiene prometida, no soy tan ingrato, ni llevo las cosas tan por los cabos, que no querré que se aprecie lo que montare la renta de la tal ínsula, y se descuente de mi salario gata por cantidad. (II.7, 680-681)

Sancho ha utilizado los refranes para no mostrar sus cartas de inmediato. Considera intempestivo mostrar de buenas a primeras sus intenciones a don Quijote y pretende que sea este quien las dé por explícitas. Sancho esconde su enunciación y atenúa la responsabilidad del decir acudiendo a la enunciación proverbial y al escudo que supone atribuir sus intenciones a la iniciativa de su esposa.

La respuesta del caballero acude al mismo recurso acumulativo que su escudero había utilizado en la confusa demanda inicial:

> *Si al palomar no le falta cebo, no le faltarán palomas*. Y advertid, hijo, que *vale más buena esperanza que ruin posesión, y buena queja que mala paga*. Hablo de esta manera, Sancho, por daros a entender que también como vos sé yo arrojar refranes como

> llovidos. Y, finalmente, quiero decir, y os digo, que si no queréis venir a merced conmigo y correr la suerte que yo corriere, que Dios quede con vos y os haga un santo; que a mí no me faltarán escuderos más obedientes, más solícitos, y no tan empachados ni tan habladores como vos. (II.7, 682)

Sin embargo el sentido de esta acumulación es bien distinto de la del escudero. Don Quijote le hace ver que imita el procedimiento del escudero, pero no calla su posición, que expresa con claridad a renglón seguido.

4.5. Los refranes de Teresa Panza

Los refranes de Teresa Panza reúnen, en líneas generales, idénticas características que los de su marido: abundancia y acumulación, y también, aunque en medida mucho menor, la deformación ("Alla van reyes do quieren leyes"). Pero difieren en que los refranes de la mujer, con ser tantos como los del escudero, están bien acomodados al propósito de la conversación en todos los casos. En "la discreta y sabrosa plática que pasó entre Sancho Panza y su mujer Teresa Panza" (II.5), ella también utiliza el refrán como cita autorizada, pero se advierte una relación más clara entre el fondo sapiencial del refranero y la expresión particular de sus afirmaciones. En este ejemplo aparece claramente el matiz causal de los refranes en su argumentación:

> Mi hija ni yo, por el siglo de mi madre, que no nos hemos de mudar un paso de nuestra aldea: *la mujer honrada, la pierna quebrada, y en casa; y la doncella honesta, el hacer algo es su fiesta*. (II.5, 668)
>
> …no nos hemos de mudar un paso … *{porque} la mujer honrada, la pierna quebrada, y en casa; y la doncella honesta, el hacer algo es su fiesta.*

Así, presenta su particular decisión de permanecer en casa con su hija como consecuencia del precepto moral que proponen sus dichos proverbiales. Esta misma significación causal, justificativa de la afirmación particular, toman otros refranes en boca de Teresa:

> Mirad también que Mari Sancha, vuestra hija, no se morirá si la casamos; que me va dando barruntos que desea tanto tener marido como vos deseáis veros con gobierno; y, en fin en fin, *mejor parece la hija mal casada que bien abarraganada*. (II.5, 665)
>
> *{como / porque} mejor parece la hija mal casada que bien abarraganada {yo os ruego} Mirad que Mari Sancha…*
>
> No os queráis alzar a mayores, y advertid al refrán que dice: "*Al hijo de tu vecino, límpiale las narices y métele en tu casa*". (II.5, 666)
>
> *{como / porque el refrán dice} "al hijo de tu vecino, límpiale las narices y mételo en tu casa {yo os ruego que} no os queráis alzar a mayores.*

Y también Teresa abunda en explicar la pertinencia de sus dichos ajustándolos a la situación del hablar:

> *La mejor salsa del mundo es la hambre*; y como ésta no falta a los pobres, siempre comen con gusto. (II.5, 665)
>
> No os queráis alzar a mayores, y advertid al refrán que dice: "*Al hijo de tu vecino, límpiale las narices y métele en tu casa*". ¡Por cierto, que sería gentil cosa casar a nuestra María con un condazo, o con caballerote que, cuando se le antojase, la pusiese como nueva, llamándola de villana, hija del destripaterrones y de la pelarruecas! ¡No en mis días, marido! ¡Para eso, por cierto, he criado yo a mi hija! (II.5, 666)
>
> –¿Por qué no has de consentir y querer lo que yo quiero?
> –¿Sabéis por qué, marido? –respondió Teresa–; por el refrán que dice: *¡Quien te cubre, te descubre!* Por el pobre todos pasan los ojos como de corrida, y en el rico los detienen; y si el tal rico fue un tiempo pobre, allí es el murmurar y el maldecir, y el peor perseverar de los maldicientes, que los hay por esas calles a montones, como enjambres de abejas. (II.5, 669)

Pero Teresa recurre al refrán únicamente como referencia ética. No se aprecia en ella el uso intempestivo ni la facundia de su marido. Presenta ante Sancho su deseo de permanecer en la casa familiar, tal y como dicen los refranes mencionados; le propone casar a Mari Sancha, le aconseja moderar sus deseos de grandeza y discrepa de él en lo de codearse con personas de alcurnia amparándose siempre en refranes que justifican su oposición a los deseos del esposo: el refranero, a sus ojos, aparece como un auténtico código moral que explica la particular posición de su persona ante los problemas vitales.

12. El lenguaje proverbial: las sentencias

La parte dedicada al análisis del lenguaje proverbial en *Don Quijote* se cierra aquí con el estudio de las sentencias. Muchas veces confundidas con los refranes, las sentencias concurren con ellos en el texto cervantino. No en vano comparten muchas características. Pero también es cierto que se diferencian por la manera de integrarse en la estructura del enunciado y, sobre todo, por su contenido; en consecuencia, es también diferente su potencial para caracterizar a los personajes. Cervantes utiliza refranes y sentencias con fines muy distintos; en general, puede decirse que estas se avienen mejor que aquellos con su talante. De ahí procede su visión un tanto suspicaz del refranero y un tratamiento burlón que abre la puerta a un giro radical en la valoración de los refranes. Hay un antes y un después de Cervantes en la apreciación del refrán, como se mostrará en las páginas finales del capítulo.

1. Las sentencias de don Quijote

1.1. El lenguaje proverbial de don Quijote

Don Quijote es, junto a Sancho, personaje muy dado al lenguaje proverbial. De su boca sale el primer dicho proverbial que aparece en la historia ("Cada uno es hijo de sus obras", I.4, 65) y también el último ("En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño", II.74, 1220), ya en su lecho de muerte. En los capítulos finales Sancho hace patente esa afición del caballero al uso parémico:

> –Nunca te he oído hablar, Sancho –dijo don Quijote–, tan elegantemente como ahora, por donde vengo a conocer ser verdad el refrán que tú algunas veces sueles decir: *"No con quien naces, sino con quien paces"*.
>
> –¡Ah, pesia tal –replicó Sancho–, señor nuestro amo! No soy yo ahora el que ensarta refranes, que también a vuestra merced se le caen de la boca de dos en dos mejor que a mí, sino que debe de haber entre los míos y los suyos esta diferencia: que los de vuestra merced vendrán a tiempo y los míos a deshora; pero, en efecto, todos son refranes. (II.68, 1168)

A pesar de los paralelos y diferencias que aprecia Sancho entre sus refranes y los de su señor, el uso de uno y otro está muy lejos de igualarlos bajo el mismo manto de que "todos son refranes".

Para empezar, hemos de recordar que no es verdad que todos los refranes de Sancho sean impertinentes. Y tampoco son pertinentes todos los de don Quijote. Excepcionalmente, el caballero manchego, en su relato de lo acontecido en la cueva de Montesinos, pone en boca de Durandarte un dicho estilísticamente inadecuado a la dramática situación de este:

> Y cuando así no sea –respondió el lastimado Durandarte con voz desmayada y baja–, cuando así no sea, ¡oh primo!, digo, *paciencia y barajar*. (II.23, 822)

En el capítulo siguiente este mismo refrán es deconstruido por el personaje que ha conducido a caballero y escudero a la sima; es este un pariente del cura del lugar de Camacho que, con pretensiones de inútil erudición interpreta este refrán literalmente tratando de encajar una digresión sobre el origen de los naipes:

> La tercera, entender la antigüedad de los naipes, que, por lo menos, ya se usaban en tiempo del emperador Carlomagno, según puede colegirse de las palabras que vuesa merced dice que dijo Durandarte, cuando, al cabo de aquel grande espacio que estuvo hablando con él Montesinos, él despertó diciendo: "*Paciencia y barajar*"; y esta razón y modo de hablar no la pudo aprender encantado, sino cuando no lo estaba, en Francia y en tiempo del referido emperador Carlomagno. (II.24, 830)

Por lo demás, don Quijote utiliza los refranes como argumento de autoridad de su correspondiente conclusión imperativa y hasta los acumula en alguna ocasión, tal como hace Sancho. El caballero se sirve en numerosas ocasiones de los dichos proverbiales para no desmerecer la habilidad de Sancho: "Hablo de esta manera, Sancho, por daros a entender que también como vos sé yo arrojar refranes como llovidos" (II.7, 682), dice a su escudero cuando este se escuda en los refranes para pedirle un salario. A partir de ese momento el caballero los usa con cierta regularidad cuando lo hace Sancho en las réplicas dialogadas, aunque no es capaz de superar al escudero:

> –Señor –respondió Sancho–, *en cada tierra su uso*: quizá se usa aquí en el Toboso edificar en callejuelas los palacios y edificios grandes; y así, suplico a vuestra merced me deje buscar por estas calles o callejuelas que se me ofrecen: podría ser que en algún rincón topase con ese alcázar, que le vea yo comido de perros, que así nos trae corridos y asendereados.
>
> –Habla con respeto, Sancho, de las cosas de mi señora –dijo don Quijote–, y *tengamos la fiesta en paz*, y *no arrojemos la soga tras el caldero*. (II.9, 696-697)

> –*El rey es mi gallo*: a Camacho me atengo.
> –En fin –dijo don Quijote–, bien se parece, Sancho, que eres villano y de aquéllos que dicen: *¡Viva quien vence!* (II.20, 799)
>
> –*Bien predica quien bien vive* –respondió Sancho–, y yo no sé otras tologías.
> –Ni las has menester –dijo don Quijote–; pero yo no acabo de entender ni alcanzar cómo, *siendo el principio de la sabiduría el temor de Dios*, tú, que temes más a un lagarto que a Él, sabes tanto. (II.20, 800)
>
> –Eso no –respondió Sancho–: *el buen gobernador, la pierna quebrada y en casa*. ¡Bueno sería que viniesen los negociantes a buscarle fatigados y él estuviese en el monte holgándose! ¡Así enhoramala andaría el gobierno! Mía fe, señor, la caza y los pasatiempos más han de ser para los holgazanes que para los gobernadores. En lo que yo pienso entretenerme es en jugar al triunfo envidado las pascuas, y a los bolos los domingos y fiestas; que esas cazas ni cazos no dicen con mi condición ni hacen con mi conciencia.
> –Plega a Dios, Sancho, que así sea, porque *del dicho al hecho hay gran trecho*.
> –Haya lo que hubiere –replicó Sancho–, que *al buen pagador no le duelen prendas, y más vale al que Dios ayuda que al que mucho madruga, y tripas llevan pies, que no pies a tripas*; quiero decir que si Dios me ayuda, y yo hago lo que debo con buena intención, sin duda que gobernaré mejor que un gerifalte. ¡No, sino pónganme el dedo en la boca y verán si aprieto o no! (II.34, 915-916)

Se ha visto, sin embargo, que en el uso proverbial caballero y escudero se separan en lo que respecta al crédito que les merece la autoridad de los refranes y a la estructura de sus respectivas enunciaciones, a lo que hay que añadir que don Quijote no cesa de recriminar a su escudero el abundante caudal parémico.

1.2. Diferencia entre sentencia y refrán

Sin embargo, la diferencia mayor entre ambos radica en el contenido mismo de los proverbios. La mayor parte de los dichos proverbiales de don Quijote es del siguiente tenor:

> *Cada uno es hijo de sus obras* (I.4, 65) / *Dulcinea es hija de sus obras* (II.32, 898)
>
> *Una golondrina sola no hace verano.* (I.13, 141)
>
> *Dios hace salir su sol sobre los buenos y los malos, y llueve sobre los injustos y justos.* (I.18, 197)
>
> *Donde una puerta se cierra, otra se abre.* (I.21, 223)
>
> *Ruin sea quien por ruin se tiene.* (I.21, 233)
>
> *En la tardanza dicen que suele estar el peligro.* (I.29, 339)
>
> *A pecado nuevo, penitencia nueva.* (I.30, 355)

Esta breve lista se circunscribe a los treinta primeros capítulos de la primera parte pero puede, con facilidad, extenderse mucho más. Estos dichos proverbiales se identifican con las *máximas*, aunque mejor les convendría la denominación de *sentencias*, término con el que se nombran en la terminología retórica de la época cervantina. Un coetáneo de Cervantes, Alonso de Barros, distingue entre *proverbio* ("que es adagio o refrán", dice) y *sentencia*, pero al mismo tiempo da testimonio de que en su tiempo se igualan los significados de estas palabras: "Esto no obstante, andan juntos proverbio y sentencia, que muy de ordinario se usa lo uno por lo otro". Para Barros, *sentencia* es el hiperónimo de *proverbio*, "porque, a la verdad, todo proverbio es sentencia […] porque sentencia es todo dicho que en sí contiene gravedad y brevedad"[1]. Más preciso es Cascales, que define *sentencia* de este modo:

> La sentencia es un dicho de cosas universales, no limitadas del tiempo, lugar y personas, ni tampoco de todas las cosas generales, sino de aquellas en quien consisten las acciones humanas, las cuales pertenecen a las costumbres y a la común opinión de los hombres, y a los casos que más ordinario suceden, no reduciendo las sentencias a particular ninguno; que tocando en particular, dejan de ser sentencias, como: "La virtud es más resplandeciente que el sol". Esta es sentencia porque es universal, y se pronuncia indeterminadamente. Pero si se dijese: "La virtud de Juan es más resplandeciente que el sol", ya no es sentencia, porque miró el particular de Juan[2].

Cervantes, de acuerdo con lo que constata Barros en su tiempo, no distingue claramente entre refrán y sentencia. "Sentencias breves, sacadas de la luenga y discreta experiencia" (I.39, 451) llama el cautivo a los refranes y "sentencias" llama Sancho a los suyos. Pero don Quijote, que acepta la definición de refrán como "sentencia breve", siente algún escrúpulo en aceptar el término como descripción de los refranes de su escudero: "Puesto que los refranes son sentencias breves, muchas veces los traes tan por los cabellos, que más parecen disparates que sentencias" (II.43, 974). Parece evidente que en la definición del concepto de refrán, para que don Quijote admita lo que hay en ellos de sentencias son necesarias las dos notas que le adjudica Barros al hiperónimo: gravedad y brevedad; y si califica de disparates los refranes de Sancho es por carecer de gravedad. A Sancho, por el contrario, le basta con la brevedad y, en general, cuando los demás personajes identifican *sentencia* y *refrán* lo hacen en un sentido lato. Al margen de precisiones léxicas, la distinción *de facto* es muy clara en Cervantes y en el texto de *Don Quijote* saltan a la vista las diferencias:

a) El refrán carece de valor referencial por cuanto su sentido en el hablar no es el equivalente a la combinación de las palabras que lo componen. La sentencia, por el

[1] Alonso de Barros, *Proverbios morales de Heráclito*, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1615; 4 r.
[2] Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Murcia, Luis Beros, 1617, págs. 130-131.

contrario, sí que lo tiene por muy genérico que sea: "Cada uno es artífice de su ventura" (II.66, 1168) significa lo que significa la combinación de sus palabras o, en unos pocos casos, su sentido metafórico.

b) Los refranes cobran el sentido que cobran en el hablar gracias a que la situación en que se emplean aporta información suficiente para su interpretación. Las sentencias, en cambio, son relativamente independientes del uso y su significado es válido en cualquier situación, lo que equivale a decir que son universales e intemporales, mientras que los refranes quedan circunscritos a un ámbito de validez limitado.

c) Por lo dicho hasta ahora, la interpretación de las sentencias no requiere alejarse de su literalidad (sin más salvedad que la metáfora que puedan contener), mientras que los refranes no resisten la lectura literal.

d) El origen de la acuñación literal de refranes y sentencias es distinto: los primeros proceden de la experiencia y las segundas nacen de la especulación. A esto se une que los refranes son anónimos y populares por definición, mientras que las sentencias revelan un mayor cultivo y a veces puede hasta rastrearse su autoría.

Sentencia y refrán codifican prescripciones de raigambre ética, ciertamente, pero su alcance es distinto. Las sentencias enuncian principios éticos generales, válidos *per se*, a los que debe sujetarse la acción en todos los casos; los refranes, en cambio, dan cuerpo a normas de conducta válidas para un caso concreto –aquí y ahora–, pero no para otro. Como dice Anscombre: "La norma de conducta es subjetiva, y por tanto, puede constituir un consejo o una exhortación, y servir de punto de partida para lo que hay que hacer o no hacer. La regla de acción en cambio es objetiva (o se presenta como tal), característica que impide de entrada que pueda ser un consejo"[3].

1.3. La enunciación de la sentencia: argumento y conclusión

Al igual que los refranes, las sentencias se emplean como argumento de una conclusión; pero su inclusión en la estructura del enunciado es muy diferente. El refrán se presenta como causal del decir que conduce, generalmente, a una conclusión imperativa o desiderativa y se integra, por tanto, en la estructura performativa del enunciado; la sentencia, aunque puede incluirse en el enunciado como causal del decir[4], se integra en numerosas ocasiones en la estructura performada, en tanto en cuanto representa un hecho universal. Don Quijote está describiendo un hecho cuando dice a Sancho:

> Advertid, hijo, que *vale más buena esperanza que ruin posesión, y buena queja que mala paga* (II.7, 682)

[3] J.-C. Anscombre, "Reflexiones críticas sobre la naturaleza y el funcionamiento de las paremias", pág. 48.

[4] Así es, por ejemplo, en casos como: "Haldudos puede haber caballeros; cuanto más, que *cada uno es hijo de sus obras*" (I.4, 65); "Manos a labor, que *en la tardanza dicen que suele estar el peligro*" (I.29, 339).

Y también describe un hecho cuando en el discurso de las armas y las letras dice:

> Y es razón averiguada que *aquello que más cuesta se estima y debe de estimar en más*. Alcanzar alguno a ser eminente en letras le cuesta tiempo, vigilias, hambre, desnudez, váguidos de cabeza, indigestiones de estómago, y otras cosas a éstas adherentes, que, en parte, ya las tengo referidas; mas llegar uno por sus términos a ser buen soldado le cuesta todo lo que a el estudiante, en tanto mayor grado que no tiene comparación, porque a cada paso está a pique de perder la vida. (I.38, 447)

Esta última sentencia se incluye en un enunciado que presenta esta estructuración:

<table>
<tr><td rowspan="4">ENUNCIADO</td><td rowspan="3">Estructura performativa (± explícita)</td><td>Evento comunicativo</td><td>[sucede que]</td></tr>
<tr><td>Performativo comunicativo</td><td>[yo te digo que]
(enunciación actual)</td></tr>
<tr><td>Evento comunicado</td><td>[sucede que]</td></tr>
<tr><td colspan="2">Estructura performada (+explícita)</td><td>aquello que más cuesta se estima y debe de estimar en más
(hecho intemporal)</td></tr>
</table>

Entre refrán y sentencia hay similitudes y también notables diferencias sintáctico-semánticas. De modo similar al refrán, la sentencia puede utilizarse como causal del decir performativo, pero también, y esto es lo más común, como la plasmación de un hecho incluida en la subestructura performada. Al refrán (decir sin valor representativo) le está vedada esta segunda posibilidad, que es la que se ilustra en el ejemplo anterior. También es muy distinta la concurrencia de la sentencia en el proceso argumentativo. La sentencia sirve en este ejemplo como argumento cuya conclusión consiste en la concreción que inmediatamente lleva a cabo don Quijote.

La sentencia supone el reverso de la relación causal que se mostraba en el caso del refrán en el capítulo anterior; la sentencia suele presentarse, por sí sola, como un enunciado y el enunciado siguiente se presenta como consecuencia de ella. Este es el caso de la que Sansón Carrasco, bajo disfraz de Caballero del Bosque, le espeta a don Quijote:

> *Al buen pagador no le duelen prendas*: el que una vez, señor don Quijote, pudo venceros transformado, bien podrá tener esperanza de rendiros en vuestro propio ser. (II.14, 737)

La estructura de esta secuencia consta de una cita de la enunciación proverbial (el argumento) y un decir particular (la conclusión) que constituyen enunciados distintos,

con estructuras performativas distintas, y se interpretan al calor de una situación comunicativa (preámbulo del enfrentamiento entre los caballeros) que permite interpretar ambos enunciados como un todo. He aquí nuestro análisis:

Argumento	Conclusión
[sucede que] [yo os digo, como todos dicen y aprueban, que] [sucede que]	[y en consecuencia sucede que] [yo os digo*, señor don Quijote,* que] [sucede que]
Al buen pagador no le duelen prendas	*el que una vez pudo venceros transformado, bien podrá tener esperanza de rendiros en vuestro propio ser*
Situación: desafío	

En otras ocasiones también la conclusión se presenta bajo esta misma forma de aplicación de la sentencia a casos concretos:

> *Una golondrina sola no hace verano*. Cuanto más, que yo sé que de secreto estaba ese caballero muy bien enamorado; fuera que, aquello de querer a todas bien cuantas bien le parecían era condición natural, a quien no podía ir a la mano. Pero, en resolución, averiguado está muy bien que él tenía una sola a quien él había hecho señora de su voluntad. (I.13, 141)
>
> Es común proverbio, fermosa señora, que *la diligencia es madre de la buena ventura*, y en muchas y graves cosas ha mostrado la experiencia que la solicitud del negociante trae a buen fin el pleito dudoso; pero en ningunas cosas se muestra más esta verdad que en las de la guerra, adonde la celeridad y presteza previene los discursos del enemigo, y alcanza la vitoria antes que el contrario se ponga en defensa. (I.46, 532)
>
> *Cuando la cabeza duele, todos los miembros duelen*; y así, siendo yo tu amo y señor, soy tu cabeza, y tú mi parte, pues eres mi criado; y, por esta razón, el mal que a mí me toca, o tocare, a ti te ha de doler, y a mí el tuyo. (II.2, 642)

Sentencia y refrán, en tanto en cuanto se emplean como argumentos, mantienen con la conclusión una relación de causa-consecuencia. Pero su organización informativa es distinta. En el caso del refrán la enunciación de la conclusión es el centro del enunciado, y en esa enunciación se subsume la del refrán. A esta misma estructuración responde la sentencia usada como causal del decir; sin embargo, como enunciado independiente, la sentencia se constituye en foco del proceso argumentativo, con una estructura enunciativa propia e independiente de la de su conclusión. El proceso argumentativo, en fin, se contempla desde perspectivas opuestas: o bien como conclusión motivada por su argumento (es el caso del refrán y las sentencias que son causales del performativo), o bien como argumento motivador de su conclusión (es el caso de las sentencias que son

enunciados independientes). Aunque la relación es la misma (causa – consecuencia), su orientación es inversa:

Causa: argumento (causal del decir: refrán o sentencia) → Consecuencia: conclusión
Causa: argumento (enunciado independiente: sentencia) ← Consecuencia: conclusión

No son raros los casos en que la sentencia se presente sola, como un enunciado, sin que en el contexto aparezca su aplicación. Aun en estos casos sirve como argumento de una conclusión implícita, cuya deducción se presupone por el contexto; así sucede en la ya mencionada respuesta de don Quijote a las demandas salariales del escudero y en otras situaciones:

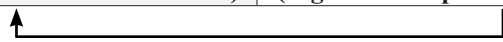
> *Si al palomar no le falta cebo, no le faltarán palomas*. Y advertid, hijo, que *vale más buena esperanza que ruin posesión, y buena queja que mala paga*. (II.7, 682)
>
> No tornes a esas pláticas, Sancho, por tu vida –dijo don Quijote–, que me dan pesadumbre; ya te perdoné entonces, y bien sabes tú que suele decirse: *a pecado nuevo, penitencia nueva*. (I.30, 355)

Estos usos llevan a conclusiones que, como hechos particulares, están incluidos en el significado general o metafórico de la sentencia, como la parte se integra en el todo. El enunciado que se limita a la sentencia sin conclusión explícita obliga a incorporar la presuposición a su estructura; como bien se sabe, la presuposición es un contenido implícito en el hablar y ligado a las palabras que se utilizan en el acto de comunicación. La presuposición implica la representación de un hecho cuya factualidad se admite sin necesidad de expresarlo verbalmente; con otras palabras, se trata de una representación no verbal originada por una representación verbal, que en nuestro caso es la sentencia-argumento. Su estructura argumentativa es inequívoca y Sancho asume las conclusiones presupuestas por las sentencias del caballero andante:

Argumento Sentencia explícita	Conclusión presupuesta
Vale más buena esperanza que ruin posesión	Es mejor arriesgarse que conformarse con lo que uno tiene
Si al palomar no le falta cebo, no le faltarán palomas	Si no me faltan empresas que llevar a cabo no me faltarán escuderos

Estos enunciados con presuposición pueden representarse como se muestra a continuación, incorporando a su estructura la relación argumento –conclusión en uno de los dos ejemplos anteriores:

[sucede que]	
[yo presupongo que]	[yo te digo que]
[sucederá que]	[sucederá que]
'si no me faltan empresas que llevar a cabo, no me faltarán escuderos' **(conclusión implícita: hecho actualizado)**	*Si al palomar no le falta cebo, no le faltarán palomas* **(argumento explícito: hecho intemporal)**



Auténticas sentencias, con idéntica estructura a la de este caso, son: "quien yerra y se enmienda a Dios se encomienda", "el que luego da, da dos veces" y "lo que cuesta poco se estima en menos", cuyo análisis argumentativo se ha visto en el capítulo anterior[5].

Por la relación entre argumento y conclusión, la estructura argumentativa de estos usos de la sentencia es similar al razonamiento deductivo, aunque sin dejar de invocar la autoridad de la sentencia, autoridad que nace de su propia formulación y no, como en el caso del refrán, de la anuencia general.

1.4. Las sentencias de Sancho

Aunque es de labios de don Quijote de donde surge la mayor parte de las sentencias de la obra, recurren también a ella otros personajes cultivados: hemos visto el caso de Sansón Carrasco y a él han de añadirse, entre otros, Dorotea, Leonela y Camila en *El curioso impertinente*, el cautivo y Lorenzo de Miranda. Y también Sancho Panza, aunque su dominio más propio sea el de los refranes, recurre a las sentencias de la misma manera que don Quijote no duda en recurrir a los refranes. Antes de decir su primer refrán (I.19), Sancho ya había soltado un par de dichos sentenciosos:

> Jamás tal creí de Rocinante, que le tenía por persona casta y tan pacífica como yo. En fin, bien dicen que es menester mucho tiempo para venir a conocer las personas, y que *no hay cosa segura en esta vida*. (I.15, 163)

E incluso menudean en su voz, junto a los refranes, los dichos sentenciosos durante toda la obra:

> Aunque pobre, soy cristiano viejo, y no debo nada a nadie; y si ínsulas deseo, otros desean otras cosas peores; y *cada uno es hijo de sus obras*. (I.47, 549)

[5] En el apartado *3.1. Entendimiento y sabiduría*.

> No se dirá por mí, señor mío: *el pan comido y la compañía deshecha*; sí, que no vengo yo de alguna alcurnia desagradecida, que ya sabe todo el mundo, y especialmente mi pueblo, quién fueron los Panzas, de quien yo deciendo, y más, que tengo conocido y calado por muchas buenas obras, y por más buenas palabras, el deseo que vuestra merced tiene de hacerme merced. (II.7, 684)
>
> *En cada tierra su uso*: quizá se usa aquí en el Toboso edificar en callejuelas los palacios y edificios grandes. (II.9, 696)
>
> *Todas las cosas tienen remedio, si no es la muerte,* debajo de cuyo yugo hemos de pasar todos, mal que nos pese, al acabar de la vida. (II.10, 703)
>
> *No hay camino tan llano que no tenga algún tropezón o barranco; en otras casas cuecen habas, y en la mía, a calderadas*; más acompañados y paniaguados debe de tener la locura que la discreción. Mas si es verdad lo que comúnmente se dice, que el tener compañeros en los trabajos suele servir de alivio en ellos, con vuestra merced podré consolarme, pues sirve a otro amo tan tonto como el mío. (II.13, 730)
>
> Dios lo hará mejor –dijo Sancho–; que *Dios, que da la llaga, da la medicina*; nadie sabe lo que está por venir: de aquí a mañana muchas horas hay, y en una, y aun en un momento, se cae la casa; yo he visto llover y hacer sol, todo a un mesmo punto; tal se acuesta sano la noche, que no se puede mover otro día. (II.19, 785-786)
>
> Así es verdad –respondió Sancho–, pero *al buen pagador no le duelen prendas, y en casa llena presto se guisa la cena*; quiero decir que a mí no hay que decirme ni advertirme de nada, que para todo tengo y de todo se me alcanza un poco. (II.30, 875)

Las sentencias de Sancho se diferencian de las de su señor por su tono, más vulgar ("En casa llena presto se guisa la cena", II.43, 975; "El pan comido y la compañía deshecha", II.7, 684), además de por su menor número.

Hay en las sentencias de Sancho ocasionales destellos que maneja Cervantes con habilidad, especialmente en el episodio de los duques. Es en él en el que se muestra más palpablemente su simpleza a golpe de refrán; pero también es aquí donde las sentencias de Sancho parecen poner un límite ético al escarnio de estos ociosos personajes carentes de escrúpulos. En el capítulo trigésimo tercero la Duquesa trata de poner a Sancho en el aprieto de optar entre la lealtad a don Quijote y el gobierno de Barataria; la respuesta de Sancho es pródiga en dichos proverbiales:

> Par Dios, señora –dijo Sancho–, que ese escrúpulo viene con parto derecho; pero dígale vuesa merced que hable claro, o como quisiere, que yo conozco que dice verdad: que si yo fuera discreto, días ha que había de haber dejado a mi amo. Pero ésta fue mi suerte, y ésta mi malandanza; no puedo más, seguirle tengo: somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos, y, sobre todo, yo soy fiel; y así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón. Y si vuestra

> altanería no quisiere que se me dé el prometido gobierno, *de menos me hizo Dios*, y podría ser que el no dármele redundase en pro de mi conciencia; que, maguera tonto, se me entiende aquel refrán de *por su mal le nacieron alas a la hormiga*; y aun podría ser que se fuese más aína Sancho escudero al cielo, que no Sancho gobernador. *Tan buen pan hacen aquí como en Francia; y de noche todos los gatos son pardos,* y *asaz de desdichada es la persona que a las dos de la tarde no se ha desayunado*; y *no hay estómago que sea un palmo mayor que otro*, el cual se puede llenar, como suele decirse, *de paja y de heno*; y *las avecitas del campo tienen a Dios por su proveedor y despensero; y más calientan cuatro varas de paño de Cuenca que otras cuatro de límiste de Segovia; y al dejar este mundo y meternos la tierra adentro, por tan estrecha senda va el príncipe como el jornalero, y no ocupa más pies de tierra el cuerpo del Papa que el del sacristán*, aunque sea más alto el uno que el otro; que al entrar en el hoyo todos nos ajustamos y encogemos, o nos hacen ajustar y encoger, mal que nos pese y a buenas noches. Y torno a decir que si vuestra señoría no me quisiere dar la ínsula por tonto, yo sabré no dárseme nada por discreto; y yo he oído decir que *detrás de la cruz está el diablo, y que no es oro todo lo que reluce*, y que de entre los bueyes, arados y coyundas sacaron al labrador Bamba para ser rey de España, y de entre los brocados, pasatiempos y riquezas sacaron a Rodrigo para ser comido de culebras, si es que las trovas de los romances antiguos no mienten. (II.33, 906-907)

Predominan aquí los dichos sentenciosos sobre los refranes. Aunque la simpleza de Sancho se muestra en una extemporánea acumulación, la pertinencia de cada uno de los proverbios es intachable. En este caso Sancho enuncia mediante sentencias unos principios de comportamiento de los que carece su interlocutora. Y otro tanto sucede al final de su gobierno en la ínsula Barataria:

> *Bien se está San Pedro en Roma*: quiero decir, que bien se está cada uno usando el oficio para que fue nacido. Mejor me está a mí una hoz en la mano que un cetro de gobernador; más quiero hartarme de gazpachos que estar sujeto a la miseria de un médico impertinente que me mate de hambre; y más quiero recostarme a la sombra de una encina en el verano y arroparme con un zamarro de dos pelos en el invierno, en mi libertad, que acostarme con la sujeción del gobierno entre sábanas de holanda y vestirme de martas cebollinas. Vuestras mercedes se queden con Dios, y digan al duque mi señor que, *desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano*; quiero decir, que sin blanca entré en este gobierno y sin ella salgo, bien al revés de como suelen salir los gobernadores de otras ínsulas. Y apártense: déjenme ir, que me voy a bizmar; que creo que tengo brumadas todas las costillas, merced a los enemigos que esta noche se han paseado sobre mí. (II.53, 1065)
>
> Volvámonos a andar por el suelo con pie llano, que, si no le adornaren zapatos picados de cordobán, no le faltarán alpargatas toscas de cuerda. *Cada oveja con su pareja, y*

> *nadie tienda más la pierna de cuanto fuere larga la sábana*; y déjenme pasar, que se me hace tarde. (II.53, 1066)

E incluso después, a propósito del impertinente comentario de un murmurador, Sancho vuelve a acogerse a las sentencias (mezcladas con algún refrán) que concretan sus principios éticos:

> Ocho días o diez ha, hermano murmurador, que entré a gobernar la ínsula que me dieron, en los cuales no me vi harto de pan siquiera un hora; en ellos me han perseguido médicos, y enemigos me han brumado los güesos; ni he tenido lugar de hacer cohechos, ni de cobrar derechos; y, siendo esto así, como lo es, no merecía yo, a mi parecer, salir de esta manera; pero *el hombre pone y Dios dispone*, y *Dios sabe lo mejor* y lo que le está bien a cada uno; y cual el tiempo, tal el tiento; y *nadie diga "desta agua no beberé", que adonde se piensa que hay tocinos, no hay estacas*; y Dios me entiende, y basta, y no digo más, aunque pudiera. (II.55, 1082)

Es de notar cómo Cervantes hace hablar a Sancho con un caudal proverbial diferente en estos casos; aunque las acumula en estas puntuales ocasiones, las sentencias están bien traídas para la ocasión y no las deforma, como hace con los refranes. En estos casos, sobre la simpleza del aldeano prevalece la lección moral del hombre de bien.

2. Los refranes en los estudios cervantinos

El uso de refranes es uno de los rasgos que coloran de manera peculiar el texto de *Don Quijote*. El procedimiento no es nuevo ni inusual en su tiempo. Más de un siglo antes de la publicación de esta obra, *La Celestina* ya incluía un elevado número y, en tiempos cervantinos o cercanos a Cervantes, *Lazarillo de Tormes*, Mateo Alemán o un anónimo *Entremés de los refranes* hacen uso de este mismo procedimiento. Sin embargo, el uso cervantino es muy especial, tanto por el número de los que incluye en su obra como por la particular manera de incorporarlos a su texto. La tarea de contar los dichos proverbiales de *Don Quijote* es poco menos que ociosa. Con criterios distintos, José María Sbarbi llegó a contar "cerca de mil", Coll y Vehí halla doscientos sesenta y tres y M. C. Colombi ha estudiado un *corpus* más reducido, de ciento setenta y uno, aunque bien es verdad que solamente tiene en cuenta los que aparecen en la recopilación de Correas[6].

La verdad es que son muchos y esa abundancia de refranes captó la atención de los cervantistas desde muy pronto. A su estudio se han consagrado monografías, artículos y partes bien significativas de señalados ensayos sobre nuestro autor.

[6] De las dificultades para definir los refranes se ocupa Wolfgang Mieder en "Consideraciones generales acerca de la naturaleza del proverbio", *Paremia*, 3 (1994), págs. 17-26.

2.1. Las compilaciones

En 1874 José Coll y Vehí los compiló y glosó en *Los refranes del Quijote,* a cuyo frente puso un prólogo que puede leerse todavía con interés, aunque en verdad este autor se centra en los aspectos generales del refranero y apenas hace alguna breve indagación en la peculiaridad del uso cervantino de los refranes. Por otra parte, las glosas de los proverbios cervantinos, que quieren imitar las de las compilaciones de los siglos XVI y XVII, están viciadas por las particulares opiniones políticas y morales del autor[7].

Dos años después, José María Sbarbi dedicó el tomo VI de su *Refranero general español*[8], "parte recopilado y parte compuesto" por él mismo, a Cervantes. En realidad el volumen, que lleva el título específico de *Intraducibilidad del Quijote,* es un ensayo polémico en respuesta a un artículo de José María Asensio contrario a la opinión que refleja el título de Sbarbi. Las 347 páginas que emplea este en argumentar su posición sobre la traducibilidad de *Don Quijote* incluyen una "Colección de los refranes, adagios, proverbios y frases proverbiales que se hallan en el *Quijote*" (págs. 198-291).

2.2. El refrán como reflejo del habla popular

Unos cincuenta años después de Coll, Américo Castro dedicó sustanciosos párrafos de *El pensamiento de Cervantes* a la atención que el autor de *Don Quijote* dispensó a los refranes y también puso su atención en el interés renacentista por el refranero en un trabajo ("Juan de Mal Lara y su *Filosofía vulgar*") publicado inicialmente en el *Homenaje a Menéndez Pidal* (1925, tomo III) y luego recogido en *Hacia Cervantes*. Para Castro, los refranes son un indicio de la orientación erasmista de Cervantes y signo de la dignificación renacentista de la naturalidad, idea asumida por el escritor alcalaíno: "El refrán es –dice Castro– la expresión del fondo de verdad, eterno y universal, que la naturaleza buena puso en el hombre. Lo popular adquiere así un sentido nuevo merced al racionalismo humanista"[9].

Como en tantos otros asuntos, la poderosa personalidad de Américo Castro ha condicionado el estudio de los refranes en *Don Quijote,* hasta el punto de que su postulado básico, que acabamos de reproducir, lo asume casi la totalidad de la bibliografía posterior. A esa misma idea de fondo se suma también Ángel Rosenblat. En uno de sus trabajos dice: "La quintaesencia del habla popular y rústica está en los refranes y su acumulación, de manera siempre graciosa y no siempre impertinente. […] Era la dignificación de lo

[7] José Coll y Vehí, *Los refranes del Quijote*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1874.

[8] José María Sbarbi, *El refranero general español. Intraducibilidad del Quijote,* Madrid, Imprenta de A. Gómez Fuentenebro, 1876.

[9] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos,* con prólogo de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Trotta, 2002, pág. 180.

natural, una de las vertientes del humanismo"[10]. En *La lengua del Quijote*[11], (págs. 35-43) añade el examen de las particularidades del uso cervantino de los proverbios, que cifra en la imprevisibilidad del uso que de ellos hace Sancho Panza, en la adaptación a las circunstancias del diálogo y en la acumulación.

El eco de la dignificación de lo popular se percibe también en los estudios de Monique Joly, que aborda el estudio de los refranes cervantinos en cuatro de sus *Études sur Don Quichotte*[12]. Joly profundiza en los retorcimientos a los que Cervantes somete los refranes en el texto, desde la anulación de su sentido proverbial hasta convertirlos en secuencias absurdas de palabras, y en la función de las observaciones paremiológicas del autor:

> Al situar en el *Quijote* lo esencial de la sistemática del refrán bajo el signo de la infracción, Cervantes resuelve a su modo la paradoja teórica y moral de los humanistas, magistralmente formulada por Américo Castro en una frase famosa, según la cual hay "dignificación de lo popular en una época que desprecia soberanamente al vulgo" ("Aspectos del Refrán en Mateo Alemán y Cervantes", pág. 256).

2.3. El refrán como signo caracterizador

El estudio estilístico de Hatzfeld aporta poco en este asunto. Hatzfeld habla sobre todo de la función caracterizadora de los refranes, lo que, a su juicio, "es una verdad trivial que apenas merece mencionarse" (pág. 91), y apenas se detiene en ellos, fuera de dar dos pinceladas valorativas (su plasticidad y su valor pintoresco, pág. 72) que apenas menciona sin mayores explicaciones que unos ejemplos de Sancho.

En la función caracterizadora del refrán insiste Fernando Lázaro Carreter, quien hace énfasis en cómo Cervantes va descubriendo poco a poco las posibilidades del recurso y destaca el lado innovador del autor: el recurso a los refranes, común en otros géneros, era una novedad en la novela. "El continuado empleo de refranes", como dice Lázaro Carreter, pone en pie un Sancho Panza que "ingresa con un timbre diferenciado y potente en el gran conjunto polifónico del Quijote"[13].

---

[10] Ángel Rosenblat, "La lengua de Cervantes", en J. B. Avalle Arce y J. C. Riley (eds.): *Suma cervantina*, Londres, Tamesis Books Limited, 1973, pág. 326.

[11] Ángel Rosenblat, *La lengua del Quijote*, Madrid, Gredos, 1978, 1.ª reimpresión.

[12] Monique Joly, *Études sur Don Quichotte*, Paris, Publications de La Sorbonne, 1996. Se trata de los siguientes trabajos: "Le discours métaparémique dans *Don Quichotte*", "De paremiología cervantina: una reconsideración del problema", "Aspectos del refrán en Mateo Alemán y Cervantes" y "Ainsi parlait Sancho Pança".

[13] Fernando Lázaro Carreter, "Las voces del *Quijote*", estudio preliminar de la edición de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2001, pág. xxxiii. Véanse también de este autor, "La prosa del *Quijote*" (en Aurora Egido (coord.): *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, 1985, págs. 115-129) y "La lengua de los refranes. ¿Espontaneidad o artificio?" (en *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 219-232).

Desde una perspectiva distinta abordó el estudio de los refranes cervantinos María Cecilia Colombi[14]. En una monografía dedicada al asunto estudió los refranes de *Don Quijote* desde el punto de vista de la pragmática y del análisis del discurso, muy en boga en la fecha (1989) en que publicó su estudio. El resultado de su labor resulta, sin embargo, un poco decepcionante, desde la perspectiva de los estudios cervantinos, pues toma el texto de *Don Quijote* como fuente de los ejemplos que emplea para ilustrar un análisis, interesante, por lo demás, de los aspectos generales del refrán[15].

3. Lenguaje proverbial y caracterización

Las ideas de Castro, Rosenblat y Joly, por un lado, y de Hatzfeld y Lázaro Carreter, por el otro, no se excluyen entre sí, sino que se complementan, pues nada impide que el recurso caracterizador posea raigambre erasmista o popular. Pero la base sobre la que descansan esas posiciones dista de explicar con precisión la actitud cervantina[16].

El estilo "picaresco y popular" (según Hatzfeld) del habla de Sancho resulta una caracterización de trazo grueso; el refrán no es un simple reflejo de un habla de época o un requisito de género, por lo que la función caracterizadora resulta insuficiente; Cervantes no parte de la nada, ciertamente, pero la utilización de refranes no solamente muestra la rusticidad del habla de Sancho –y de otros personajes–; el personaje usa el refrán como auténtica estrategia comunicativa que adquiere a lo largo de la obra un sentido que hemos examinado con cierto detenimiento. Y a la luz de ese sentido cabe preguntarse si mediante los refranes Cervantes está caracterizando a Sancho como hablante o lo está caracterizando de otra manera, pues el uso comunicativo de los refranes está tan enraizado, por lo menos, en un modo de ser como en un modo de hablar. O mejor aún: en un modo de ser que se revela a través del hablar. Así lo ha visto Juan Herrero Cecilia en un artículo reciente, en el que relaciona el uso de refranes y máximas en *Don Quijote* con un *ethos* que revela "la identidad que el personaje adquiere a través de su recorrido dentro del universo específico de la historia de ficción narrada en el texto"[17].

[14] María Cecilia Colombi, *Los refranes en el Quijote: texto y contexto*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1989.

[15] En parecidos términos expresó su parecer Monique Joly en sus *Études sur Don Quichotte*, pág. 229.

[16] Acabado de redactar este capítulo, me llega noticia de la publicación de *Los refranes del Quijote: poética cervantina* (México, El Colegio de México, 2014), libro de Nieves Rodríguez Valle que no he podido consultar para elaborar este trabajo.

[17] Juan Herrero Cecilia, "Sobre la dimensión persuasiva de la máxima y del refrán en el *Quijote* y su contribución a la configuración del *efecto-personaje*", *Anales Cervantinos*, 45 (2013), págs. 57-92; las palabras citadas corresponden a la pág. 58.

3.1. Refranes frente a sentencias

Hasta aquí se ha visto el qué y el cómo del lenguaje proverbial cervantino. Un mismo recurso lingüístico le sirve a Cervantes para mostrar dos vertientes opuestas, según el uso que de él hacen los personajes de su obra. Refranes y sentencias, aunque igualados bajo el nombre de *refranes*, común a ambas variedades en Cervantes, están en la práctica cervantina nítidamente diferenciados. Distinto es su valor argumentativo, distinto su papel en la estructura del enunciado y distinto también su valor como elemento caracterizador.

Refranes y sentencias sirven para caracterizar las respectivas maneras elocutivas de Sancho Panza y de don Quijote, aunque el asunto abarca de pasada también a otros personajes. Sancho, dado al refrán, muestra en su uso la cortedad de sus miras, amplificada por la comicidad de las acumulaciones y las aplicaciones impertinentes, así como el menoscabo de individualidad como persona, en tanto en cuanto deposita en la autoridad del refrán una confianza sin límites. Para Sancho, los refranes constituyen recursos de los que echa mano para tratar de salirse con la suya, sin perder de vista el particular entorno del hacer cotidiano.

Don Quijote, también aficionado al ejercicio paremiológico, utiliza el refrán con comedimiento, no exento de alguna ridícula comicidad en el caso esporádico de la cueva de Montesinos; pero lo específico de su cultura proverbial son las sentencias, que lo muestran como un hombre cultivado y discreto, escrupuloso en la preservación de su personal individualidad. Las sentencias son para don Quijote una proyección del trasfondo moral de su personalidad: el de su aspiración de una ética universal que conduzca los pasos de los hombres por el camino del bien y la justicia.

Las incursiones de Sancho en el dominio de las sentencias son tan ajustadas como las de don Quijote en el del refrán. Tanto en un caso como en otro atemperan, humanizándolas, sus respectivas caracterizaciones. En el caso de Sancho las sentencias salen a relucir cuando atisba los límites éticos que no está dispuesto a traspasar; en el de don Quijote, los refranes evidencian que sus saberes no están circunscritos en las alturas doctrinales de una especulación desnuda. A uno y a otro el refrán les sirve para considerar las eventualidades de cada día de tejas abajo, como dijera Otis H. Green[18]; uno y otro con la sentencia elevan la mirada para proyectarla de tejas arriba. Pero lo que en uno se muestra de manera dispersa y ocasional se muestra en el otro como auténticamente constitutivo de su estar en el mundo. En cualquier caso, la caracterización mediante el lenguaje proverbial no deja de cobrar un matiz ético que va más allá de la caracterización lingüística.

[18] Otis H. Green, "Sobre las dos Fortunas: de tejas arriba y de tejas abajo", en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, II, Madrid, Gredos, 1961, págs. 143-154.

3.2. El refrán y la simpleza de Sancho

La abundancia, la escasa acomodación a la situación del habla, la acumulación y la cándida confianza en la autoridad de los refranes singularizan el hablar de Sancho. Y al hablar así, se nos muestra como la persona que es. Razón tiene Herrero Cecilia en decir que mediante la utilización de refranes Cervantes ha forjado el *ethos* de Sancho, pero parece menos acertado que lo haya caracterizado "como un espíritu sencillo, sincero y honrado que se vale de su conocimiento de los refranes populares para expresar sus opiniones de hombre inculto pero lleno de sentido común"[19]. Más certero parece pensar que Cervantes ha querido plasmar en los refranes de Sancho las insuficiencias del hombre natural y sin artificio que dice ser y que tanto elogio mereció en los escritos renacentistas; pero ese "hombre natural" no pasaba de ser, como lo era la novela caballeresca, una fabulación.

Los refranes son estereotipos verbales y, como observa Pascual López, suponen –también en el caso de Sancho Panza– un ahorro del esfuerzo codificador que implica el uso del lenguaje; el refrán no se crea, ya está creado cuando se utiliza y eso dispensa de elaborar el pensamiento[20], la "razón" a la que alude Sancho: "No sé decir razón sin refrán, ni refrán que no me parezca razón" (II.71, 1204). Esto puede ser una ventaja para una persona de escasas letras, pero también supone una renuncia y una limitación: una renuncia a la individualidad y una limitación de la identidad, moldeada a base de estereotipos generales más que de elecciones particulares. Por eso, en el mundo cervantino Sancho pasa por persona simple:

> Escudero el más simple y sin engaño
> que tuvo el mundo
> (I.52, 595),

reza en el soneto que "El Burlador, académico argamasillesco" dedica a Sancho Panza al final de la primera parte de la obra. Esto es lo que los refranes, junto con otros rasgos, aportan a la caracterización de Sancho. Él mismo es consciente de su simpleza ("Todo lo cubre y tapa la gran capa de la simpleza mía, siempre natural y nunca artificiosa", II.8, 689), que identifica con la naturalidad a que se ha aludido. Se puede admitir que el elevado número de refranes que utiliza Sancho cuadra, no sin esfuerzo, con el concepto renacentista de naturalidad, así como puede cuadrar también su crédito a la autoridad del refranero. Pero no puede decirse que esa naturalidad carezca de artificio: artificioso es acumular refranes y artificioso es también esconder las intenciones propias tras la autoridad proverbial.

---

[19] Juan Herrero Cecilia, "Sobre la dimensión persuasiva de la máxima y del refrán en *El Quijote* y su contribución a la configuración del *efecto-personaje*", pág. 62.

[20] Xavier Pascual López, "El refrán como estrategia comunicativa", *Studia Romanica Posnaniensia*, 41.1 (2014), págs. 17-29.

Tras esa autoridad oculta lo que no quiere o no puede decir por sí mismo y también se advierte que, amparado en la autoridad del proverbio y sus modos preestablecidos de conceptualizar la vida y de utilizar el lenguaje, se sirve de la finalidad prescriptiva que subyace a la utilización del refrán. En muchos pasajes de su libro alude M. C. Colombi a que el empleo de un refrán cierra una intervención; haciéndolo así, Sancho pone un mojón autoritario que condiciona al oyente y lo impele a dar por cerrado el tema de discusión. En realidad, el empleo de refranes en Sancho responde a un criterio estratégico encaminado a afirmar su posición ante las cosas y trasladar a su interlocutor la responsabilidad de definirse en relación con lo dicho por él.

El habla proverbial actualiza la "voz de todos" y hasta se sume en ella: tras el refrán se esconde la intimidad del personaje. Sancho no quiere mostrarla o acaso no la tiene, pues la intimidad es una construcción cultural más que un estado natural. Con todos los condicionamientos sociales y culturales que se quieran aducir en el caso de Sancho Panza, el empleo de refranes es una elección orientada por un fin. Y en sus elecciones (verbales y no verbales) y en sus fines se define el hombre. No es menos el caso de Sancho Panza.

3.3. La sentencia y la caracterización de don Quijote

Don Diego de Miranda, el caballero del verde gabán, es testigo de acciones disparatadas de don Quijote, como la aventura de los leones, y oyente de sus elocuentes razones, y no se muestra menos asombrado por una cosa que por otra:

> En todo este tiempo no había hablado palabra don Diego de Miranda, todo atento a mirar y a notar los hechos y palabras de don Quijote, pareciéndole que era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo. No había aún llegado a su noticia la primera parte de su historia; que si la hubiera leído, cesara la admiración en que lo ponían sus hechos y sus palabras, pues ya supiera el género de su locura; pero, como no la sabía, ya le tenía por cuerdo y ya por loco, porque lo que hablaba era concertado, elegante y bien dicho, y lo que hacía, disparatado, temerario y tonto. (II.17, 768)

Otros personajes se muestran, asimismo, confusos al calificar los hechos y los dichos de don Quijote:

> Sumo fue el contento que los dos caballeros recibieron de oír contar a don Quijote los estraños sucesos de su historia, y así quedaron admirados de sus disparates como del elegante modo con que los contaba. Aquí le tenían por discreto, y allí se les deslizaba por mentecato, sin saber determinarse qué grado le darían entre la discreción y la locura. (II.59, 1113)

El uso de las sentencias contribuye a resaltar el lado cuerdo, y aun extremadamente discreto, del manchego loco. Como anverso y reverso de un mismo cuerpo, Cervantes se

sirve de sentencias y refranes para oponer la discreción del caballero, salpicada de intermitentes accesos de locura, a la simpleza del escudero. "Por ser fruto de la reflexión y del pensamiento individual –dice Herrero Cecilia– el enunciado de la máxima se aleja de la opinión común y tiene un carácter analítico o crítico"[21]. En efecto, las sentencias hacen patente la individualidad de don Quijote, por encima de la adscripción a la moral de la conveniencia que muestra Sancho en sus refranes.

En las sentencias da cuerpo don Quijote al centro axiológico de su concepción del hombre y de la vida; en ellas se recogen los valores que guían su acción y estos nacen de lecturas y reflexiones, de la especulación sobre lo universal del hombre más que de la experiencia del caso particular. José Antonio Maravall escribió un luminoso ensayo sobre el sentido de la experiencia en el siglo XVII[22] en el que pone de manifiesto que, como fuente de conocimiento, la experiencia –a pesar de su creciente papel– se considera inferior a la reflexión especulativa. En su *Tesoro*, Sebastián de Covarrubias tiene bien presentes las limitaciones del conocimiento experimental cuando define:

> ESPERIENCIA. Lat. experientia, es el conocimiento y noticia de alguna cosa que se ha sabido por uso, probándola y experimentándola sin enseñamiento de otro; de salir cierta en muchos particulares resulta el arte, que es universal. […] La esperiencia es madre de las artes, aun[que] para llegar a formarlas es peligrosa por la variedad de los sujetos y de las circunstancias.

Si Sancho moldea una inestable idea del mundo y del comportamiento a base de refranes, don Quijote la plasma en verdades universales desde las que se llega al acto particular y concreto. En las sentencias del caballero, a veces nacidas de su propia cosecha, se abordan las grandes cuestiones decisivas de la civilización: la libertad ("La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos", II.58, 1094), el honor, la poesía ("la pluma es lengua del alma", II.16, 759), etc. De acuerdo con Herrero Cecilia, el recurso a las sentencias muestra de manera patente "un *ethos* de perspicacia crítica o de autenticidad moral", lo mismo que sucede con el simple y desengañado Sancho que también recurre a la sentencia ante la burlona Duquesa o ante sus pasmados secuaces en Barataria. El lenguaje de la sentencia es el lenguaje de la dignidad moral, de la firmeza ante las resoluciones decisivas que se adoptan en la vida. Y de esto Cervantes dota suficientemente a don Quijote y ocasionalmente a Sancho. El uso mesurado, pero continuado, del lenguaje sentencioso presta a don Quijote una coherencia que

[21] Juan Herrero Cecilia, "Sobre la dimensión persuasiva de la máxima y del refrán en *El Quijote* y su contribución a la configuración del *efecto-personaje*", pág. 60. Juan Herrero Cecilia llama *máxima* a lo que en este trabajo se denomina *sentencia*.

[22] José Antonio Maravall, "Empirismo y pensamiento político (Una cuestión de orígenes)", en *Estudios de historia del pensamiento español. Serie tercera. El siglo del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999, págs. 15-37.

garantiza su identidad como personaje a través de los multiformes episodios en que se ve inmerso durante toda la acción; en las sentencias no solamente se plasma su pensamiento, sino que estas también dan sentido a sus actos como casos particulares, por muy extremados que sean, en los que está en juego el bien universal que predica el caballero. No estamos, pues, ante un mero ornato retórico, sino ante un rasgo constitutivo de la personalidad que se manifiesta en el hablar.

4. Auge y declive del refranero

Llegados a este punto, parece dudoso que el sentido que Cervantes confiere al uso de los refranes se inscriba en la línea de la influencia del erasmismo. La aceptación de la adscripción postulada por Castro es posición intelectualmente arriesgada. El sesgo erasmista otorga a los refranes un valor de candidez primigenia, "natural", que resulta un tanto lejano del aprovechamiento que Cervantes hace de ellos. Los refranes en el texto cervantino transitan por distinto camino. Ya se ha visto cómo retuerce su valor comunicativo para apuntar cuánto hay en ellos de estrategia calculada y de ocultación.

Por otra parte, en lo que al refranero se refiere, los tiempos de Cervantes no son ya los tiempos de Vallés, Hernán Núñez o Mal Lara; los testimonios sobre la valoración de los refranes indican que el alto aprecio que habían merecido en el siglo XVI andaba de capa caída desde los comienzos del XVII. Una ojeada a la estima en que se tiene al refranero cincuenta años antes y después de *Don Quijote* resultará reveladora.

4.1. El refrán en el siglo renacentista

Páginas atrás se hacía alusión a la idea de Américo Castro de vincular los refranes cervantinos con el pensamiento humanista y su auge con el esmero que en su estudio puso Erasmo. "Los refranes están en Cervantes como un tema legado por el humanismo", escribió en *El pensamiento de Cervantes* (ed. cit., pág. 182). Del eco que sus ideas han tenido en el cervantismo dan una pálida idea los estudios de Rosenblat y Joly, que no son los únicos que se atienen a la propuesta de Castro. Sin embargo, al hilo del análisis del lenguaje proverbial en *Don Quijote*, afirmaciones como la anterior no parecen ya tan indiscutibles como lo han sido en los últimos noventa años.

4.1.1. El siglo XV concedió notoria atención a los refranes; a Íñigo López de Mendoza se le debe la primera compilación notable de los *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, y en la literatura, obras como el *Corbacho* y, años después, *La Celestina* recurrieron a ellos sistemáticamente, con unas funciones en parte similares a las del uso cervantino.

Sin embargo, fue en el tercio central del siglo XVI cuando se concedió al uso de los refranes un alcance que no hubiera podido ni sospecharse poco antes de esos años. La difusión de los *Adagia* de Erasmo acrecentó el prestigio del lenguaje proverbial y propició que recreciese la atención que se les había dispensado. Entre la creación del *Diálogo de*

la lengua, de Juan de Valdés, y la publicación de *La filosofía vulgar* (1568), de Juan de Mal Lara, se publicaron el *Libro de refranes* (1549) de Pedro Vallés y los *Refranes o proverbios en romance* (1555) de Hernán Núñez. Fueron tres décadas en las que el crédito que se concedía al uso del refrán iba en constante aumento. A las compilaciones se antepusieron unos muy certeros preliminares que testimonian cómo al refrán se le otorgaba autoridad moral y lingüística, así como una alta consideración estilística en el habla de las personas instruidas. La extensión del gusto por el lenguaje proverbial a la literatura está atestiguada por obras tan significativas como *La lozana andaluza* o *Lazarillo de Tormes*. En resumen, hacia 1570 los refranes alcanzan su más alta estimación, su uso no deja de extenderse y la reflexión sobre ellos da lugar al nacimiento de una incipiente paremiología.

Ya se ha tenido ocasión de comprobar el crédito que el siglo XVI otorgó a la antigüedad, sapiencia y aceptación de los refranes; y no menor crédito merecieron en lo que respecta al primor lingüístico y estilístico. Para los paremiólogos del quinientos, el refrán hermosea el estilo; Pedro Vallés plasma esta idea, presente por doquier en el prólogo de su compilación:

> Si queremos hermosear la oración, ¿qué afeite más delicado le podremos hacer que de refranes? […] refranes y sentencias maravillosas, donosas y aun provechosas para hablar, escribir y conversar[23].

Juan de Mal Lara abunda en la misma idea con una comparación afortunada múltiples veces repetida a propósito de la excelencia estilística del refrán:

> Los refranes aprovechan para el ornato de nuestra lengua y escritura. Son como piedras preciosas salteadas por las ropas de gran precio, que arrebatan los ojos con sus lumbres; y la disposición da a los oyentes gran contento; y, como son de notar, quédanse en la memoria. (Preámbulo 9)

4.1.2. Sin embargo, la convicción de que los refranes daban vigor al estilo no se limitó a las apreciaciones de los compiladores de refranes. Antes, incluso, de eso ya estaba presente en la retórica. Miguel de Salinas alude al valor ornamental junto al valor suasorio de los refranes en su *Retórica*:

> … los exemplos, fábulas o apólogos, proverbios o refranes, sentencias, comparaciones y otras cosas semejantes; los quales son no solamente para alcançar crédito y prouar, pero aun para adornar y enriquecer y hazer abundante la oración[24].

[23] Pedro Vallés, *Libro de refranes*, Zaragoza, 1549; del "Prólogo del autor", sin numeración de páginas.
[24] Miguel de Salinas, *Retórica en lengua castellana*, 1541; fol. 96 v.

Con todo, fue Juan de Valdés quien se mostró más rendidamente admirador del refranero en su *Diálogo de la lengua*[25]. Valdés veía en los refranes, como nacidos del pueblo, "la puridad de la lengua castellana", idea que reitera en su obra:

> Para considerar la propiedad de la lengua castellana, lo mejor que los refranes tienen es ser nacidos en el vulgo.
> Más autoridad tiene un exemplo destos antiguos que un otro que yo podría componer[26].

Junto a la pureza y el ornato y antes incluso que estas, la cualidad más estimada del refrán era la brevedad; en el refrán se encarnaba el ideal valdesiano del bien hablar, que "consiste en que digáis lo que queréis con las menos palabras que pudiéredes"; para Pedro Vallés la brevedad del refrán era pareja a su provecho sapiencial:

> La brevedad, dorada de alguna sentencia apacible, los hace ser aceptos y ceba la memoria para retenerlos; como la prudente naturaleza en aquellas cosas que formó pequeñas se quiso más demostrar dotándolas de virtud singular, igualando la chica quantidad con la excelente y aventajada gracia, vémoslo por experiencia en los diamantes y otras piedras preciosas, so cuya quantidad pequeña están encerradas muy grandes propiedades: así, la admirable sentencia puesta so pequeño rodeo de palabras comprende grandes virtudes y da singulares avisos para bien vivir.

El elogio del castellano que Mal Lara incluye en el preámbulo cuarto de su colección no es óbice para que su orientación cambiara algo el rumbo de la general alabanza del refrán en su siglo. Mal Lara se suma al parecer de sus coetáneos en lo que los refranes tienen de lacónico aviso moral; pero su alabanza no es incondicional. La *Filosofía vulgar*, en 1568, veinticinco o treinta años después de que se iniciara el auge, parecía poner algunos reparos al uso de los refranes. Mal Lara no solamente alertaba del abuso, sino que proponía circunscribirlos al habla común y las cartas familiares, e incluso pedía discreción para que su inclusión en géneros más graves no cayera en lo ridículo. Así se iniciaba una rectificación del rumbo no solo en el aspecto cuantitativo, sino también en el cualitativo del uso de los refranes.

4.2. Cervantes: uso paródico de los refranes

El tratamiento que da Cervantes a los refranes ahonda en las advertencias de Mal Lara. El abuso lo encarna Sancho Panza, tanto por la abundancia como por el uso desconcertante que a veces hace de los refranes. La impertinencia y la acumulación de refranes

[25] Véase Hugo O. Bizzarri, "El refrán en el tránsito del Humanismo al Renacimiento", *Paremia*, 17 (2008), págs. 27-40; especialmente págs. 32-33.

[26] Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, edición, introducción y notas de Francisco Marsá, Barcelona, Planeta, 1986, págs. 13 y 37.

en Sancho llega hasta el extremo y le hace caer en lo ridículo. Las reconvenciones de don Quijote, desoídas por su recalcitrante escudero, se acumulan sin efecto alguno; Sancho muestra ante las advertencias del caballero la misma actitud defensiva que ante las reconvenciones que le dirige con motivo de otras inconveniencias idiomáticas:

> –¿Adónde vas a parar, Sancho, que seas maldito? –dijo don Quijote-; que cuando comienzas a ensartar refranes y cuentos, no te puede esperar sino el mesmo Judas, que te lleve. Dime, animal, ¿qué sabes tú de clavos, ni de rodajas, ni de otra cosa ninguna?
> –¡Oh! Pues si no me entienden –respondió Sancho–, no es maravilla que mis sentencias sean tenidas por disparates. (II.19, 786)

Es más, idéntica actitud represiva adopta Sancho ante los refranes de Teresa:

> Ahora digo –replicó Sancho– que tienes algún familiar en ese cuerpo. ¡Válate Dios, la mujer, y qué de cosas has ensartado unas en otras, sin tener pies ni cabeza! ¿Qué tiene que ver el Cascajo, los broches, los refranes y el entono con lo que yo digo? Ven acá, mentecata e ignorante (que así te puedo llamar, pues no entiendes mis razones y vas huyendo de la dicha): si yo dijera que mi hija se arrojara de una torre abajo, o que se fuera por esos mundos, como se quiso ir la infanta doña Urraca, tenías razón de no venir con mi gusto; pero si en dos paletas, y en menos de un abrir y cerrar de ojos, te la chanto un don y una señoría a cuestas, y te la saco de los rastrojos, y te la pongo en toldo y en peana, y en un estrado de más almohadas de velludo que tuvieron moros en su linaje los almohadas de Marruecos, ¿por qué no has de consentir y querer lo que yo quiero? (II.5, 668-669)

Estas actitudes y este aprovechamiento de los refranes en la narración más tienen de paródico que de respetuoso. La voz narradora ridiculiza el amontonamiento incorporando los refranes del escudero a su propio discurso:

> Sancho respondió que hiciese su gusto, pero que él quisiera concluir con brevedad aquel negocio a sangre caliente y cuando estaba picado el molino, porque *en la tardanza suele estar muchas veces el peligro*; y *a Dios rogando y con el mazo dando*, y que *más valía un "toma" que dos "te daré", y el pájaro en la mano que el buitre volando*. (II.71, 1024)

Y el exagerado elogio de los refranes de Sancho ("Son más que los del Comendador Griego", II.34, 916) en labios de la Duquesa no pasa de ser un detalle burlesco, perspectiva que asume el autor utilizando los dichos parémicos de Sancho para mostrarlo como un rudo aldeano que poco tiene que ver ya con los refinados humanistas de unas décadas antes.

Tampoco quedan a salvo, como se ha visto, la veracidad ni la autoridad del refranero, cuestionadas por don Quijote, ni aquel prestigio estilístico que le otorgaban Juan de

Valdés y Pedro Vallés: "Cargar y ensartar refranes a troche moche hace la plática desmayada y baja" (II.43, 975), dice don Quijote aleccionando al gobernador de Barataria.

En la práctica narrativa de Cervantes el refrán ha perdido el lugar que antaño se le concedía. Cervantes, como dice M. Joly, retuerce el refrán hasta convertirlo en otra cosa: "La transformación sufrida por los refranes no pretende hacerlos incomprensibles, sino absurdos"[27]. Su uso no denota ya naturalidad, sino más bien una manifiesta incompatibilidad con el hablar discreto, limitada, eso sí, por el mesurado empleo de don Quijote y una cierta contención de Sancho en la parte inicial de la narración. El prestigioso lugar que correspondía al refrán en la estimación de los humanistas parece ocuparlo en Cervantes la sentencia.

4.3. El refrán en el siglo barroco

El singular tratamiento de los refranes en *Don Quijote* nace de la convicción de que este tipo de dichos se aviene mal con los nuevos tiempos. Y en esa convicción están los hombres de la generación de Cervantes y, más aún, los de las generaciones siguientes. En tiempos cervantinos Alonso de Barros (1615) advertía: "Es necesaria discreción y advertencia grande para saber usar dellos"[28]. Juan Sorapán consideraba que con los refranes "a la primera vista, no penetrando el centro, parece imposible poder formar dellos oración que persuada, deleite ni enseñe con vehemencia"[29]. Y, poco después, Pérez de Ledesma constata que los refranes se perciben como una muestra de vulgaridad:

> Cométese la bajeza en el estilo, en las palabras y en los pensamientos, y lo más ordinario en uno y en otro; que quien piensa con brío, de ordinario, topa palabras alentadas. En las palabras conocida es la bajeza quando o son rústicas, como gañote, chirriar, chorro, etc., o tan demasiado caseras que no pueden salir de la conversación doméstica, como lomos, pestorejo, carabuezo, etc. Deste género son los refranes y modillos burlescos, que en la conversación suelen tener donaire, y son feísimos si los ponen en mayor puesto. Cualquiera que no haya nacido rústico los notará fácilmente y nunca salen peor que entre el aseo, como la mancha en la mejor tela[30].

De la general denostación participaron, entre otros Quevedo y Gracián. El primero escribía: "Primeramente, se quitan todos los refranes y se manda que ni en secreto ni en palabra se aleguen, por gran necesidad que haya de alegarse" (*Pragmática que este año 1600 se ordenó*); y el segundo abunda sobre el descrédito del refranero en varios lugares

[27] Monique Joly, *Études sur Don Quichotte*, pág. 252.

[28] Alonso de Barros, *Proverbios morales de Heráclito*, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1615; 2 v.

[29] Juan Sorapán, *Medicina española contenida en proverbios vulgares de nuestra lengua*, 1616; del "Prólogo", sin numeración de páginas.

[30] Gonzalo Pérez de Ledesma, *Censura de la elocuencia*, Zaragoza, 1648, pág. 47.

de su *Criticón* ("Ya hasta los refranes mienten, o los desmienten"[31]), especialmente en una "crítica reforma de los comunes refranes" incluida en el capítulo sexto de la tercera parte, donde minuciosamente va desproverbializándolos en tono burlesco, como en estos casos:

> Ítem, se prohíbe como pestilente dicho, mal de muchos, consuelo de todos; no dezía en el original sino de tontos, y ellos le han adulterado. A instancia de Séneca y otros filósofos morales, sea tenido por un solemne disparate dezir: Haz bien y no mires a quién; antes, se ha de mirar mucho a quien no sea el ingrato, al que se te alce con la baraja, al que te saque después los ojos con el mismo beneficio, al ruin que se ensanche, al villano que te tome la mano, a la hormiga que cobre alas, al pequeño que se suba a mayores, a la serpiente que reciba calor en tu seno y después te emponçoñe. […]
> Ítem, se enmiende aquel: Donde fueres harás como vieres; no diga sino como debes. […]
> Mándase leer al trocado aquel que dize que los locos dizen las verdades, esto es, que los que las dizen son tenidos por locos, y aun de ese achaque se han deslumbrado varias vezes algunas verdades bien importantes que pudieran desengañar a muchos[32].

Entre el general vituperio de los refranes en la primea mitad del siglo XVII y su incondicional alabanza ochenta o cien años antes, media *Don Quijote de la Mancha*. La práctica cervantina constituye, precisamente, el punto de inflexión en su valoración: por una parte liquida la *quasi* idílica visión humanista y, por otra, abre la puerta a la paródica actitud que se extiende en la época barroca.

[31] Baltasar Gracián, *El Criticón*, edición de Antonio Prieto, Barcelona, Planeta, 1985; primera parte, crisi 7, págs. 84-85.

[32] Baltasar Gracián, *El Criticón*; tercera parte, crisi 6, págs. 493-495.

13. El habla de Sancho Panza

1. Sancho Panza en la concepción cervantina del hablar

En el hablar y en la persona de Sancho se aúnan lo grotesco y lo discreto (con neto predominio de lo primero), un cierto desprendimiento y un continuado egoísmo, lo que suma y lo que resta. ¿Qué hay detrás de esto? No es poca la atención que Cervantes deposita en el hablar como elemento diferenciador entre los individuos. Esto permite suponer que la lengua es para el autor de *Don Quijote* algo más que un instrumento comunicativo; además de su cara estrictamente idiomática, sus usos lingüísticos tendrían que ver, al menos, con: a) la identidad de sus personajes; b) su modo de conducirse en la vida. En este capítulo se examinan estas relaciones entre el uso lingüístico y los perfiles culturales y morales en el caso de Sancho Panza.

1.1. La expresión de Sancho Panza es uno de los pilares sobre los que Cervantes asienta su particular concepción del hablar. Sancho habla de manera singular, bien diferenciada del resto de los personajes, y esa singularidad ha de obedecer a algún propósito. Para la bibliografía más autorizada, la singularización verbal de Sancho Panza corre paralela a su individuación en la historia y responde a un fin estilístico que delata una voluntad de reproducir el habla "popular" del momento. De esta opinión es Rosenblat, para quien Cervantes lleva a cabo una auténtica dignificación del habla popular, encarnada en un Sancho que –a juico de Rosenblat– constituye un ejemplo palpable de "naturalidad"[1]. Aquí se plantearán las cosas de modo algo diferente. No se expondrán nuevos datos sobre el lenguaje de Sancho, pero se ordenan y sistematizan de otra manera.

Dentro del pintoresquismo sanchopancesco, han de destacarse los dos grandes rasgos que se señalan habitualmente como propios del personaje: los refranes y las deformaciones lingüísticas. Refranes y deformaciones tiñen de peculiaridad el habla de Sancho, pero eso no agota las posibilidades del personaje. Deformaciones y refranes remiten a una variedad del hablar bien conocida, "el habla popular", de la que Sancho constituiría

[1] Ángel Rosenblat, *La lengua del Quijote*, Madrid, Gredos, 1978, 1.ª reimpresión, págs. 43 y siguientes.

una muestra un tanto aplebeyada, según el uso que hace de los refranes y los continuos errores en que incurre al hablar. Ya se ha visto cómo el uso paremiológico contribuye a caracterizar a Sancho; ahora se examinarán las deformaciones, que, en una primera ojeada, lo presentan como una auténtica caricatura.

1.2. La individuación del personaje, sin embargo, desborda los límites de esta caricaturización. En efecto, la narración dedica algunos pasajes a elogiar las discretas palabras de Sancho Panza. En el capítulo doce de la segunda parte, recién acabada la aventura de la carreta de los cómicos y a punto de iniciarse el episodio del caballero de los espejos, caballero y escudero dialogan apaciblemente sobre las similitudes entre la vida humana con la comedia y el juego del ajedrez; don Quijote alaba los destellos de discreción que muestra Sancho y este los atribuye al trato con el caballero:

> –Cada día, Sancho –dijo don Quijote–, te vas haciendo menos simple y más discreto.
> –Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced –respondió Sancho–; que las tierras que de suyo son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas, vienen a dar buenos frutos: quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído; la cultivación, el tiempo que ha que le sirvo y comunico; y con esto espero de dar frutos de mí que sean de bendición, tales, que no desdigan ni deslicen de los senderos de la buena crianza que vuesa merced ha hecho en el agostado entendimiento mío. (II.12, 720)

Sin embargo, la voz narradora matiza, bajándola de punto, la discreción del escudero a renglón seguido:

> Riose don Quijote de las afectadas razones de Sancho, y pareciole ser verdad lo que decía de su emienda, porque de cuando en cuando hablaba de manera que le admiraba; puesto que todas o las más veces que Sancho quería hablar de oposición y a lo cortesano, acababa su razón con despeñarse del monte de su simplicidad al profundo de su ignorancia; y en lo que él se mostraba más elegante y memorioso era en traer refranes, viniesen o no viniesen a pelo de lo que trataba, como se habrá visto y se habrá notado en el discurso desta historia. (II.12, 720)

En la misma dirección apuntan los capítulos dedicados al gobierno de la ínsula Barataria, episodio en el que se atenúan, significativamente, algunos de los rasgos que lo caracterizan en el conjunto de la obra:

> Todos los que conocían a Sancho Panza se admiraban, oyéndole hablar tan elegantemente, y no sabían a qué atribuirlo. (II.49, 1023)

También se detecta la presencia del lenguaje sentencioso en Sancho después de la derrota de don Quijote ante el Caballero de la Blanca Luna[2]. El escudero toma la palabra en varias ocasiones para tratar de dar algún consuelo a su señor con razones que producen la admiración del don Quijote:

> –Tan de valientes corazones es, señor mío, tener sufrimiento en las desgracias como alegría en las prosperidades; y esto lo juzgo por mí mismo, que si cuando era gobernador estaba alegre, agora que soy escudero de a pie, no estoy triste; porque he oído decir que esta que llaman por ahí Fortuna es una mujer borracha y antojadiza, y, sobre todo, ciega, y así, no vee lo que hace, ni sabe a quién derriba, ni a quién ensalza.
> –Muy filósofo estás, Sancho –respondió don Quijote–, muy a lo discreto hablas: no sé quién te lo enseña. (II.66, 1167)

1.3. El habla de Sancho no aparece aislada y tampoco es la única singularizada en *Don Quijote*. En el texto percibimos, de manera inmediata, que junto a Sancho hablan don Quijote y otros personajes. Es más, con particular frecuencia llegan al primer plano de la historia las beligerantes posiciones lingüísticas de caballero y escudero, que se convierten en motivo de escenas plenas de comicidad. Las peleas lingüístico-estilísticas entre don Quijote y Sancho Panza forman parte, por igual, del pensamiento lingüístico de Cervantes, y, por encima de lo que tienen de irreconciliables las actitudes de sus personajes, el autor las encierra en una postura única y coherente, parte de la cual –la que se plasma en Sancho– se expone aquí.

Don Quijote no quiere ser un espejo del habla de su época; a Cervantes le interesa menos el discurso como *producto* verbal que como *instrumento* para la consecución de un fin: importa menos la forma que la función. El discurso-producto constituye una concreción de las posibilidades potencialmente incluidas en la lengua; pero el discurso-instrumento se relaciona con la lengua de otra manera. En tanto que instrumento, el hablar se constituye en medio de un impulso expresivo y presupone una finalidad que va más allá de representar una mera ilustración del uso de la lengua; en tanto que realización de las posibilidades del sistema, presupone también una toma de decisiones: el hablante elige los medios más apropiados que la lengua pone a su disposición para la consecución del fin que se propone alcanzar mediante el hablar. Mediante el hablar, ciertamente, Cervantes caracteriza a los personajes, pero a partir de ahí la cuestión que se plantea es la de si los está caracterizando únicamente como hablantes o los está caracterizando también por sus actitudes. En los usos lingüísticos se depositan valores culturales y morales que operan en el individuo que, hablando, los hace suyos. De aceptar esta proposición, la

[2] Herrero Cecilia se detiene a analizar las sentencias de Sancho en los capítulos finales de *Don Quijote* ("Sobre la dimensión persuasiva de la máxima y del refrán en *El Quijote* y su contribución a la configuración del *efecto-personaje*", págs. 85-86).

caracterización lingüística del personaje cervantino adquiriría una tonalidad ética a la que se le ha prestado escasa o nula atención.

El habla de Sancho es interesante para la concepción cervantina del hablar tanto en la vertiente idiomática como en la ética. Por el lado idiomático, los consabidos refranes y errores lingüísticos dan cuenta, en buena parte, de *qué* dice Sancho. Pero la actitud de Sancho (*cómo* dice) tiene muy poco que ver con la de don Quijote: la claridad (poca), la propiedad (más escasa aún) y la casi ninguna discreción del habla del escudero choca de frente con el habla del caballero –en sus momentos de lucidez, cuando no lo embarga el desvarío caballeresco– por la claridad, la propiedad y la discreción de este. Es más, Sancho se desentiende de cómo llega su palabra a oídos de los demás y, por otro lado, el lenguaje le sirve de instrumento para mentir, con lo que entra de lleno en lo que más adelante se llamará "fraude comunicativo", aspecto fundamental del *para qué* dice el escudero manchego.

El *para qué*, el discurso-instrumento, es lo que interesa en este capítulo. Hablar es un acto que tiene consecuencias y el que habla trata de acomodarlas al fin que persigue hablando. Se tratará de poner en claro qué propone Cervantes, sirviéndose de Sancho Panza, sobre la finalidad del hablar.

2. El escudero hablante

Si algo diferencia al escudero es ser demasiadamente hablador; antes de llegar a la mitad de la primera parte don Quijote pone tasa a Sancho en el hablar, haciéndole ver que es signo de poca consideración:

> Está advertido de aquí adelante en una cosa, para que te abstengas y reportes en el hablar demasiado conmigo; que en cuantos libros de caballerías he leído, que son infinitos, jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo. Y en verdad que lo tengo a gran falta, tuya y mía: tuya, en que me estimas en poco; mía, en que no me dejo estimar en más. (I.20, 221)

"Ya te tengo dicho antes de agora muchas veces, Sancho, que eres muy grande hablador" (I.25, 284), añade más adelante don Quijote. Poco éxito habían tenido el veto y las reconvenciones del caballero, pues Sancho se mostraba dispuesto a romper su relación con él porque no aceptaba privarse de hablar cuando le viniera en gana:

> Desde aquí me quiero volver a mi casa, y a mi mujer y a mis hijos, con los cuales, por lo menos, hablaré y departiré todo lo que quisiere; porque querer vuestra merced que vaya con él por estas soledades de día y de noche, y que no le hable cuando me diere gusto es enterrarme en vida. Si ya quisiera la suerte que los animales hablaran, como hablaban

> en tiempos de Guisopete, fuera menos mal, porque departiera yo con mi jumento lo que me viniera en gana, y con esto pasara mi mala ventura. (I.25, 271)

Callar, a su juicio, "es recia cosa y que no se puede llevar en paciencia"; la locuacidad está instalada en el centro mismo de la persona de Sancho, quien presiona a don Quijote y consigue, finalmente, que le levante el castigo. Durante el resto de la obra el caballero soportará con mal resignada actitud las intemperancias verbales de su escudero.

Sancho aparece en la novela, ante todo, como un personaje locuaz y hasta tal punto es así que en los inicios de la segunda parte Sansón Carrasco insiste en que la gracia de la historia radica en buena medida en sus incontinencias verbales: "Embista don Quijote y hable Sancho Panza, y sea lo que fuere, que con eso nos contentamos" (II.4, 658)[3].

En el encuentro entre don Quijote y el Caballero de los Espejos vuelve Sancho a intervenir a destiempo, por lo que se gana la reprimenda del rival de don Quijote:

> –Nunca fui desdeñado de mi señora –respondió don Quijote.
> –No, por cierto –dijo Sancho, que allí junto estaba–, porque es mi señora como una borrega mansa: es más blanda que una manteca.
> –¿Es vuestro escudero éste? –preguntó el del Bosque.
> –Sí es –respondió don Quijote.
> –Nunca he visto yo escudero –replicó el del Bosque– que se atreva a hablar donde habla su señor; a lo menos, ahí está ese mío, que es tan grande como su padre, y no se probará que haya desplegado el labio donde yo hablo.
> –Pues a fe –dijo Sancho–, que he hablado yo, y puedo hablar delante de otro tan…, y aun quédese aquí, que es peor meneallo.
> El escudero del Bosque asió por el brazo a Sancho, diciéndole:
> –Vámonos los dos donde podamos hablar escuderilmente todo cuanto quisiéremos, y dejemos a estos señores amos nuestros que se den de las astas, contándose las historias de sus amores; que a buen seguro que les ha de coger el día en ellas y no las han de haber acabado.
> –Sea en buena hora –dijo Sancho–; y yo le diré a vuestra merced quién soy, para que vea si puedo entrar en docena con los más hablantes escuderos. (II.12, 725-726)

Varias veces trata don Quijote de refrenar –sin llegar a lograrlo– la locuacidad de su *escudero hablante*, que hace valer el acuerdo de tener carta libre para hablar "cuando me diere gusto" (I.25, 271):

[3] Varias veces vuelve Sansón sobre el asunto, elogiando irónicamente la locuacidad del escudero y asombrándose de su manera de hablar: "Mala me la dé Dios, Sancho, si no sois vos la segunda persona de la historia; y que *hay tal, que precia más oíros hablar a vos que al más pintado de toda ella*" (II.3, 650); "*Admirado quedó el bachiller de oír el término y modo de hablar de Sancho Panza*; que, puesto que había leído la primera historia de su señor, nunca creyó que era tan gracioso como allí le pintan" (II.7, 684).

> –Por quien Dios es, Sancho –dijo a esta sazón don Quijote–, que concluyas con tu arenga; que tengo para mí que si te dejasen seguir en las que a cada paso comienzas, no te quedaría tiempo para comer ni para dormir, que todo le gastarías en hablar.
> –Si vuestra merced tuviera buena memoria –replicó Sancho–, debiérase acordar de los capítulos de nuestro concierto antes que esta última vez saliésemos de casa: uno dellos fue que me había de dejar hablar todo aquello que quisiese, con que no fuese contra el prójimo ni contra la autoridad de vuesa merced; y hasta agora me parece que no he contravenido contra el tal capítulo. (II.20, 792)

Sancho habla a tiempo y a destiempo, sin tener en cuenta la oportunidad de sus palabras. En casa de los duques, don Quijote le recrimina que encargue a doña Rodríguez el cuidado de su burro, tomando al pie de la letra el romance de Lanzarote:

> –¿Pláticas son éstas, Sancho, para este lugar?
> –Señor –respondió Sancho–, cada uno ha de hablar de su menester dondequiera que estuviere; aquí se me acordó del rucio, y aquí hablé dél; y si en la caballeriza se me acordara, allí hablara. (II.31, 882)

Incontinente e intemperante en el hablar, Sancho, aunque promete acatarlos, desoye una y otra vez los consejos y advertencias de don Quijote sobre sus demasías verbales[4], como desoye también las correcciones idiomáticas. El deseo de hablar escapa al control de la voluntad de Sancho y excusa sus excesos por una "naturalidad" mal entendida: "En mí –dice– la gana de hablar siempre es primero movimiento, y no puedo dejar de decir, por una vez siquiera, lo que me viene a la lengua" (I.30, 353).

La locuacidad de Sancho no solamente se plasma en el mucho hablar, sino que se agranda con intervenciones inapropiadas, ya sea porque él no es el interpelado (por eso lo reprende el Caballero de los Espejos) o porque no guarda el decoro en la situación en que habla (caso de doña Rodríguez). Con ello, Sancho atenta contra la discreción y contra la cortesía. No puede decirse que Sancho se muestre en sus intervenciones verbales como ejemplo de discreción. Por el contrario, la locuacidad es signo de que trata de hacer valer su papel en el diálogo, por encima de toda norma cortés. Pero no lo hace a humo de pajas: la abundancia de su palabra y su escasa oportunidad responden a una estrategia. Sancho se impone (o al menos trata de hacerlo) mediante la palabra. El detalle no es insignificante: en sus diálogos con don Quijote, con Teresa ("Y en esto no hablemos más, que Sanchica ha de ser condesa, aunque tú más me digas", II.5, 667) y con otros personajes,

[4] "Sancho amigo, huye, huye destos inconvinientes, que quien tropieza en hablador y en gracioso, al primer puntapié cae y da en truhán desgraciado. Enfrena la lengua, considera y rumia las palabras antes que te salgan de la boca, y advierte que hemos llegado a parte donde, con el favor de Dios y valor de mi brazo, hemos de salir mejorados en tercio y quinto en fama y en hacienda", le aconseja don Quijote (II.31, 884-885).

Sancho vence en la pugna por la palabra; para él no solo es importante lo que la palabra transmite, también lo es –y mucho– quién la emite.

3. Las deformaciones lingüísticas de Sancho Panza

3.1. Las deformaciones en la obra de Cervantes

Además de por la locuacidad y el empleo de los refranes, Sancho se distingue por sus transgresiones lingüísticas. En un artículo pionero sobre este asunto, Amado Alonso bautizó esta particularidad del habla sanchopancesca como *prevaricaciones idiomáticas*[5] siguiendo a don Quijote, que llama a su escudero "prevaricador del buen lenguaje"; y con esta denominación se alude generalmente, en los estudios cervantinos, a la deformación de palabras y, con menos frecuencia, de expresiones fijas y frases enteras. Rosenblat dedica a este aspecto del habla de Sancho unas páginas que, siguiendo la estela de A. Alonso, titula "Sancho, prevaricador del buen lenguaje"[6], y avisa de la presencia de este recurso en *Rinconete y Cortadillo*. Y en un trabajo cuyo título también recuerda el de A. Alonso, Zucker[7], que considera este recurso un rasgo caracterizador del personaje y una fuente de comicidad para la obra, recoge cerca de cincuenta casos y, haciendo recuento, observa que casi dos tercios se ubican en la segunda parte.

No es infrecuente la utilización sistemática de este recurso en Cervantes. Ya aparece, como señala Rosenblat, en *Rinconete y Cortadillo,* donde se hallan deformaciones similares a las de *Don Quijote* (*estupendo* por *estipendio*, *naufragio* por *sufragio*, *popa* por *pompa*, *soledad* por *solemnidad*, *Negrofeo* por *Orfeo*, *Arauz* por *Eurídice*, *Marión* por *Arión*). E incluso alguna que otra corrección de lo dicho impropiamente:

> –Pues lo que en eso pasa –respondió Chiquiznaque– es que yo le aguardé anoche a la puerta de su casa, y él vino antes de la oración; llegueme cerca dél, marquele el rostro con la vista, y vi que le tenía tan pequeño que era imposible de toda imposibilidad caber en él cuchillada de catorce puntos; y hallándome imposibilitado de poder cumplir lo prometido y de hacer lo que llevaba en mi *destruición*…
> –*Instrucción* querrá decir vuesa merced –dijo el caballero–, *que no destruición.*
> –Pues ¿qué tiene de malo? –replicó el mozo–. ¿No es peor ser hereje, o renegado, o matar a su padre y madre, o ser *solomico*?
> –*Sodomita* querrá decir vuesa merced –respondió Rincón.
> –Eso digo –dijo el mozo.

[5] Amado Alonso, "Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2.1 (1948), págs. 1-20.

[6] Ángel Rosenblat, *La lengua del Quijote*, págs. 33-35.

[7] George K. Zucker, "La prevaricación idiomática: un recurso cómico en el *Quijote*", *Thesaurus*, 28 (1973), págs. 515-525.

Rincón se asombra de oír hablar a los hampones en el patio de Monipodio:

> Era Rinconete, aunque muchacho, de muy buen entendimiento, y tenía un buen natural; y como había andado con su padre en el ejercicio de las bulas, sabía algo de buen lenguaje, y dábale gran risa pensar en los vocablos que había oído a Monipodio y a los demás de su compañía y bendita comunidad, y más cuando por decir *per modum sufragio* había dicho *per modo de naufragio;* y que sacaban el *estupendo,* por decir *estipendio,* de lo que se garbeaba; y cuando la Cariharta dijo que era Repolido como un *Marinero de Tarpeya* y un tigre de *Ocaña,* por decir *Hircania,* con otras mil impertinencias.

En el *Entremés de los alcaldes de Daganzo* también el regidor Panduro deforma continuamente los vocablos y provoca la reacción correctora de Algarroba:

Panduro.	¿Hallarse han, por ventura, en todo el *sorbe*…?
Algarroba.	¿Qué es *sorbe*, sorbe-huevos? *Orbe* diga
	el discreto Panduro, y serle ha sano.
[…]	
Panduro.	Aviso es que podrá servir de arbitrio
	para *Su Jamestad*; que, como en Corte
	hay *potra-médicos*, haya *potra-alcaldes*.
Algarroba.	*Prota*, señor Panduro; que no *potra*.
Panduro.	Como vos no hay *friscal* en todo el mundo.
Algarroba.	¡*Fiscal*, pese a mis males!

3.2. Deformaciones en diversos personajes de Don Quijote

Pero es en *Don Quijote* donde Cervantes explota más decidida y sistemáticamente las deformaciones verbales de sus personajes, especialmente Sancho Panza, aunque no sea solamente Sancho quien deforma las palabras. La primera ocasión en que Cervantes recurre a estas transgresiones las pone en boca del ama de don Quijote, que dice *en hora maza* por la locución *en hora mala* y transforma el nombre de *Urganda* en *Hurgada*:

> –¡Mirá, *en hora maza* –dijo a este punto el ama–, si me decía a mí bien mi corazón del pie que cojeaba mi señor! Suba vuestra merced en buen hora, que, sin que venga esa *Hurgada*, le sabremos aquí curar. ¡Malditos, digo, sean otra vez y otras ciento estos libros de caballerías, que tal han parado a vuestra merced! (I.5, 75)

Y poco después son el ama y la sobrina quienes dejan irreconocible el nombre del mago Frestón[8] (I.7, 90).

[8] Véase el apartado *2.1. Los nombre propios* del capítulo octavo (LA PARODIA LITERARIA) de este trabajo.

La primera confusión de Sancho no llega hasta el capítulo 10:

> –Calla –dijo don Quijote–. Y ¿dónde has visto tú, o leído jamás, que caballero andante haya sido puesto ante la justicia, por más *homicidios* que hubiese cometido?
> –Yo no sé nada de *omecillos* –respondió Sancho–, ni en mi vida le caté a ninguno; sólo sé que la Santa Hermandad tiene que ver con los que pelean en el campo, y en esotro no me entremeto. (I.10, 113)

En esta ocasión la confusión de formas viene dada no solo por la similitud formal, sino también por la de significados. *Omecillo* figura en el *Tesoro* de Covarrubias con el significado de "mala voluntad y aborrecimiento de muerte". Pero esta deformación es apenas un detalle que queda casi suelto, y es un cabrero, Pedro, el que acumula estas ocurrencias al relatar –interrumpido por las correcciones de don Quijote– la historia de Grisóstomo y Marcela:

> –Principalmente, decían que sabía la ciencia de las estrellas, y de lo que pasan, allá en el cielo, el sol y la luna; porque puntualmente nos decía el *cris* del sol y de la luna.
> –*Eclipse se llama, amigo, que no cris*, el escurecerse esos dos luminares mayores –dijo don Quijote.
> Mas Pedro, no reparando en niñerías, prosiguió su cuento diciendo:
> –Asimesmo adevinaba cuándo había de ser el año abundante o *estil*.
> –*Estéril queréis decir, amigo* –dijo don Quijote.
> –*Estéril o estil* –respondió Pedro–, *todo se sale allá*. Y digo que con esto que decía se hicieron su padre y sus amigos, que le daban crédito, muy ricos, porque hacían lo que él les aconsejaba, diciéndoles: "Sembrad este año cebada, no trigo; en éste podéis sembrar garbanzos y no cebada; el que viene será de guilla de aceite; los tres siguientes no se cogerá gota".
> –Esa ciencia se llama astrología –dijo don Quijote.
> –No sé yo cómo se llama –replicó Pedro–, mas sé que todo esto sabía, y aún más. […] Y quiéroos decir agora, porque es bien que lo sepáis, quién es esta rapaza; quizá, y aun sin quizá, no habréis oído semejante cosa en todos los días de vuestra vida, aunque viváis *más años que sarna*.
> –*Decid Sarra* –replicó don Quijote, no pudiendo sufrir el trocar de los vocablos del cabrero.
> –*Harto vive la sarna* –respondió Pedro–; y si es, señor, que me habéis de andar aheriendo a cada paso los vocablos, no acabaremos en un año.
> –Perdonad, amigo –dijo don Quijote–; que *por haber tanta diferencia de sarna a Sarra os lo dije*; pero vos respondistes muy bien, porque vive más sarna que Sarra; y proseguid vuestra historia, que no os replicaré más en nada. (I.10, 129-131)

Otra deformación aparece en boca del ventero Juan Palomeque, corregida por maese Nicolás, ante la insinuación de quemar sus libros de caballerías:

> –Pues, ¿por ventura –dijo el ventero– mis libros son herejes o *flemáticos*, que los quiere quemar?
> –*Cismáticos* queréis decir, amigo –dijo el barbero–, que no flemáticos.
> –Así es –replicó el ventero–; mas si alguno quiere quemar, sea ese del Gran Capitán y dese Diego García, que antes dejaré quemar un hijo que dejar quemar ninguno desotros. (I.32, 371)

A diferencia de las de Sancho, estas deformaciones están limitadas en pasajes localizados y no se extienden a toda la narración, mientras que las del escudero, escasas al principio, ganan terreno progresivamente hasta singularizar muy matizadamente al personaje. De su progresión y diferenciación se ocupan los siguientes apartados.

3.3. Deformaciones de Sancho en la primera parte de la obra

Al margen de la confusión *homicidio – omecillo*, ya señalada, las primeras deformaciones de Sancho tienen que ver con nombres propios que le resultan poco familiares: *Feo Blas* por *Fierabrás* (I.15, 161) y *Malandrino* por *Mambrino* (I.19, 199). Hasta el capítulo I.21 no llega la primera deformación corregida por don Quijote, y dócilmente aceptada por su escudero:

> –Y ¡montas que no sabría yo autorizar el *litado*! –dijo Sancho.
> –*Dictado* has de decir, que no *litado* –dijo su amo.
> –Sea ansí –respondió Sancho Panza. (I.21, 234)

Y fuera de algunas nuevas confusiones con los nombres propios, Sancho no vuelve a equivocarse hasta el capítulo de la penitencia en Sierra Morena, diciendo *pastraña* por *patraña* (I.25, 277); y, poco después, tratando de incluir un latinismo en su habla, incurre en un nuevo error:

> –Quien ha infierno –respondió Sancho–, nula es *retencio*, según he oído decir.
> –No entiendo qué quiere decir *retencio* –dijo don Quijote.
> –*Retencio* es –respondió Sancho– que quien está en el infierno nunca sale dél, ni puede. (I.25, 281)

"La expresión latina (algo macarrónica a la verdad) que aquí se indica y que estropeaba Sancho –dice Diego Clemencín en una de sus innumerables notas al texto cervantino–, es *in inferno nulla est redemptio*, que significa que en el infierno no hay medio ni

esperanza de salir de él"[9]. Y más adelante, cuando la princesa Micomicona muestra su disposición para casarse con el caballero que venza al gigante Pandafilando de la Fosca Vista, Sancho vuelve a tropezar de nuevo con el latín tratando de convencer a su señor de que rompa la lealtad a Dulcinea:

> Cásese, cásese luego, encomiéndole yo a Satanás, y tome ese reino que se le viene a las manos de *vobis vobis*, y, en siendo rey, hágame marqués o adelantado, y luego, siquiera se lo lleve el diablo todo. (I.30, 352)

Para Cejador la fórmula que usa Sancho (*de vobis, vobis*) está en el origen de la locución, ya fijada en tiempo de Cervantes, *de bóbilis, bóbilis*; pero el escudero está muy lejos de gustos y usos etimológicos y, simple y llanamente, yerra deformando una expresión que identifica como latina[10].

Los errores de Sancho se acumulan en el momento de reproducir de memoria, ante el cura y el barbero, la carta de don Quijote a Dulcinea:

> Parose Sancho Panza a rascar la cabeza para traer a la memoria la carta, y ya se ponía sobre un pie, y ya sobre otro; unas veces miraba al suelo, otras al cielo; y, al cabo de haberse roído la mitad de la yema de un dedo, teniendo suspensos a los que esperaban que ya la dijese, dijo al cabo de grandísimo rato:
> –Por Dios, señor licenciado, que los diablos lleven la cosa que de la carta se me acuerda; aunque en el principio decía: "Alta y *sobajada* señora".
> –*No diría* –dijo el barbero– *sobajada, sino sobrehumana o soberana* señora.
> –Así es –dijo Sancho–. Luego, si mal no me acuerdo, proseguía…, si mal no me acuerdo: "el llego y falto de sueño, y el ferido besa a vuestra merced las manos, ingrata y muy desconocida hermosa", y no sé qué decía de salud y de enfermedad que le enviaba, y por aquí iba *escurriendo*, hasta que acababa en "Vuestro hasta la muerte, el Caballero de la Triste Figura".
> No poco gustaron los dos de ver la buena memoria de Sancho Panza, y alabáronsela mucho, y le pidieron que dijese la carta otras dos veces, para que ellos, ansimesmo, la

[9] Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, comentado por don Diego Clemencín, nueva edición anotada por Miguel de Toro Gómez, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1912, t. I, pág. 426, nota 4.

[10] Julio Cejador y Frauca, *La lengua de Cervantes*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, 1905, I, pág. 350. Clemencín, por su parte, no había entendido el juego de deformaciones y creía que *de vobis, vobis* era un error de impresión: "Para mí –escribe– es casi seguro que el original tendría *de bóbilis bóbilis*, que es como usó Quevedo de este modo adverbial en su Cuento de cuentos, y como se dice comúnmente. Acaso estaría escrito en abreviatura, y eso daría lugar al yerro del impresor" (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, comentado por don Diego Clemencín, t. II, pág. 80, nota 5).

> tomasen de memoria para trasladalla a su tiempo. Tornola a decir Sancho otras tres veces, y otras tantas volvió a decir otros tres mil disparates. (I.26, 296)

Los errores de Sancho en esta ocasión no son verdaderas deformaciones lingüísticas, sino deficiencias de la memoria que trastruecan algunas palabras de don Quijote[11] y, desde luego, desvirtúan el sentido de la misiva del caballero. Sancho reproduce la *soberana y alta señora* como *alta y sobajada*[12]; *el ferido de punta de ausencia* es ahora *el ferido*; *el llagado de las telas del corazón* se convierte en *el llego y falto de sueño*; continúa Sancho con una expresión formularia en estilo directo ("besa a vuestra merced las manos") y con una sarta de banalidades impropias de don Quijote hasta terminar con la despedida literal de su señor. Más que la forma, lo que aquí deforma Sancho Panza son los significados. La única deformación vulgar de Sancho es el gerundio *escurriendo* (por *discurriendo*). El cura y el barbero se regodean en la disparatada serie de incongruencias del escudero manchego; en eso consisten sus "tres mil disparates", más que en las transgresiones formales.

Menos evidente para el lector actual es la confusión *empreñarse – estar preñado*, que aparece hacia el final de la primera parte de *Don Quijote*:

> –¡Adóbame esos candiles! –dijo a este punto el barbero–. ¿También vos, Sancho, sois de la cofradía de vuestro amo? ¡Vive el Señor, que voy viendo que le habéis de tener compañía en la jaula, y que habéis de quedar tan encantado como él, por lo que os toca de su humor y de su caballería! En mal punto os *empreñastes* de sus promesas, y en mal hora se os entró en los cascos la ínsula que tanto deseáis.
> –Yo *no estoy preñado* de nadie –respondió Sancho–, ni soy hombre que me dejaría empreñar, del rey que fuese. (I.47, 546)

"*Preñada* –dice Covarrubias–, la mujer que trae criatura en el vientre", y este es el significado que capta Sancho en las palabras del barbero. Sin embargo, maese Nicolás ha dicho otra cosa, pues *empreñarse* significa también el hecho de creer ingenuamente

[11] He aquí el texto de la carta:

Soberana y alta señora:

El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo. Si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto; que, con acabar mi vida, habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo.

Tuyo hasta la muerte,

El Caballero de la Triste Figura.(I.25, 286-287)

[12] *Sobajar*, según Covarrubias, es "tratar una cosa mal, ajándola".

las palabras de otro, como añade Covarrubias en la misma entrada: "Empreñarse de palabras, creerse uno fácilmente lo que le ofrecen de cumplimiento"[13].

La mayor parte de las deformaciones verbales de Sancho en la primera parte de la obra se producen al pronunciar nombres propios que le resultan extraños, particularmente los caballerescos, de los que se trata en el capítulo octavo: Fierabrás lo convierte en *el feo Blas* (I.15, 161); Catón Censorino, en *Catón Zonzorino*[14] (I.20, 212); Mambrino, en *Malandrino* (I.19, 199), *Martino* (I.21, 227) o *Malino* (I.44, 520); Fili, en *hilo* (I.23, 253); Isopete (Esopo), en *Guisopete* (I.25, 271). En la segunda parte se añaden otros, como *Berenjena* por Benengeli (II.2, 645) o *Magallanes* por Magalona (II.41, 963). Particular deformación sufren el nombre de Ptolomeo y su dedicación, una vez que se los oye mencionar a su señor:

> –Y cuando lleguemos a esa *leña* que vuestra merced dice -preguntó Sancho–, ¿cuánto habremos caminado?
> –Mucho –replicó don Quijote–, porque de trecientos y sesenta grados que contiene el globo, del agua y de la tierra, según el *cómputo de Ptolomeo*, que fue el mayor cosmógrafo que se sabe, la mitad habremos caminado, llegando a la línea que he dicho.
> –Por Dios –dijo Sancho–, que vuesa merced me trae por testigo de lo que dice a una gentil persona, *puto y gafo*, con la añadidura de *meón,* o *meo*, o no sé cómo.
> Riose don Quijote de la interpretación que Sancho había dado al nombre y al cómputo y cuenta del cosmógrafo Ptolomeo. (II.29, 870)

Por su procedencia libresca, estos nombres están muy lejos de las entendederas de Sancho Panza (o del ama de don Quijote en el caso de *Hurgada* por Urganda, I.5, 75; o del cabrero en el de *sarna* por Sarra o Sara, I.12, 131). Su forma, extraña e incomprensible, se sustituye por la de nombres usuales o por sustantivos y adjetivos más familiares para Sancho; pero ofrecen una significación degradante o grotesca del personaje al que se identifica con ellos, como la inclusión del nombre de Julio César en la serie de los meses del año: "Esos Julios o Agostos, y todos esos caballeros hazañosos que ha dicho…" (II.8, 692).

Descontados los nombres propios, muy ajenos del mundo que conoce Sancho, y los tropiezos latinizantes, explicables por su condición iletrada, las deformaciones lingüísticas del escudero son relativamente pocas en la primera parte de la obra y apenas sirven para diferenciarlo suficientemente de otros personajes que también trastruecan las palabras: la sobrina y el ama, el cabrero y Juan Palomeque. Una sola vez corrige don Quijote

---

[13] *Preñar* o *empreñar* y *empreñarse* responden a esquemas distintos: *alguien preña o empreña* (hace concebir una criatura) *a alguien* y *alguien se empreña* (concibe esperanzas) *de algo* (promesas, palabras, ofrecimientos), respectivamente.

[14] *Zonzo* equivale a "bellaco", "tonto fingido" (A. Alonso). También se encuentra en *El entremés del rufián viudo*: "Zonzorino Catón es Chiquiznaque" (v. 178).

a Sancho, aunque antes había sido más prolijo en sus correcciones al cabrero Pedro, y en el empeño corrector le lleva ventaja el barbero.

3.4. Deformaciones y correcciones en la segunda parte

Por lo que se refiere a las deformaciones, las cosas son muy diferentes en la segunda parte. Para empezar, se incrementan notablemente tanto las deformaciones de Sancho Panza como las correcciones de don Quijote; cambia, asimismo, la actitud de Sancho ante el afán corrector de quienes le indican su modo inapropiado de pronunciar las palabras; incluso se convierte él mismo en corrector de Teresa; y también son cualitativamente diferentes sus errores.

No es solamente don Quijote quien corrige los errores de Sancho; en los capítulos iniciales es Sansón Carrasco quien lo hace, provocando el enojo del escudero:

> –También dicen que soy yo uno de los principales *presonajes* della.
> –*Personajes* que no *presonajes*, Sancho amigo –dijo Sansón.
> –¿Otro reprochador de voquibles tenemos? –dijo Sancho–. Pues ándense a eso, y no acabaremos en toda la vida. (II.3, 650)

Y más tarde es el duque quien le enmienda un nuevo desliz latinizante, con no menor fastidio de Sancho:

> –Digo, señora –respondió Sancho–, lo que tengo dicho: que de los azotes, *abernuncio*.
> –*Abrenuncio* habéis de decir, Sancho, y no como decís –dijo el duque.
> –Déjeme vuestra grandeza –respondió Sancho–, que no estoy agora para mirar en sotilezas ni en letras más a menos; porque me tienen tan turbado estos azotes que me han de dar, o me tengo de dar, que no sé lo que me digo, ni lo que me hago. (II.35, 925-926)

Desde el capítulo quinto en adelante Cervantes saca mayor partido de la deformación verbal. Hilarante resulta este capítulo por la inusual manera en que se expresa Sancho, que provoca algunas digresiones metanarrativas de matices irónicos[15], e incluso la misma Teresa no sale de su asombro:

[15] "Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese; pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía; y así, prosiguió diciendo…" (II.5, 663). Más adelante, mediado el capítulo, se insiste en lo mismo: "Por este modo de hablar, y por lo que más abajo dice Sancho, dijo el tradutor desta historia que tenía por apócrifo este capítulo" (pág. 667). Y todavía insiste más adelante: "Todas estas razones que aquí va diciendo Sancho son las segundas por quien dice el tradutor que tiene por apócrifo este capítulo, que exceden a la capacidad de Sancho" (pág. 669).

> –Mirad, Sancho –replicó Teresa–: después que os hicistes miembro de caballero andante habláis de tan rodeada manera, que no hay quien os entienda.
> –Basta que me entienda Dios, mujer –respondió Sancho–, que Él es el entendedor de todas las cosas, y quédese esto aquí. (II.5, 664)

Con su "rodeada manera" de hablar, Sancho afecta estar investido de alguna grave autoridad que no deja pasar sin comentario las transgresiones lingüísticas de Teresa Panza. Las correcciones de Sancho al habla de su esposa, similares a las que don Quijote le dirige a él, provocan el enfado de Teresa:

> –Y si *estáis revuelto* en hacer lo que decís…
> –*Resuelto* has de decir, mujer –dijo Sancho–, y no *revuelto*.
> –No os pongáis a disputar, marido, conmigo –respondió Teresa–. Yo hablo como Dios es servido, y no me meto en más dibujos (II.5, 670)

Pero ante Teresa tampoco Sancho deja de emplear vocablos vulgares (*chantar*) ni de incurrir en confusiones (*almohadas* por *almohades*):

> Si en dos paletas, y en menos de un abrir y cerrar de ojos, te la *chanto* un don y una señoría a cuestas, y te la saco de los rastrojos, y te la pongo en toldo y en peana, y en un estrado de más almohadas de velludo que tuvieron moros en su linaje los *Almohadas* de Marruecos, ¿por qué no has de consentir y querer lo que yo quiero? (II.5, 669)

Es don Quijote, sin embargo, quien con mayor empeño se aplica a corregir los desvaríos verbales de su escudero. No menos de media docena de veces trata, sin éxito, de que Sancho rectifique sus vocablos:

> –Señor, ya yo tengo *relucida* a mi mujer a que me deje ir con vuestra merced adonde quisiere llevarme.
> –*Reducida* has de decir, Sancho –dijo don Quijote–, *que no relucida*. (II.7, 679)

A diferencia de la primera parte, las deformaciones se acumulan a veces en la segunda: cuatro veces incurre en ellas Sancho en el capítulo 7, cinco en el 29, dos en el 35 y cuatro en el 68, todas ellas seguidas.

El afán corrector provoca la reacción airada de Sancho. En esta segunda parte es cuando opone resistencia a las correcciones no solo de don Quijote, sino también a las de Sansón Carrasco y el Duque; y, de la misma manera, Teresa se incomoda por las de Sancho:

> – … y, sobre todo, vienen a caballo sobre tres *cananeas* remendadas, que no hay más que ver.

> –*Hacaneas* querrás decir, Sancho.
> –Poca diferencia hay –respondió Sancho– de *cananeas* a *hacaneas*. (II.10, 705)
>
> – … Vuesa merced, señor mío, siempre es *friscal* de mis dichos, y aun de mis hechos.
> –*Fiscal* has de decir –dijo don Quijote–, *que no friscal*, prevaricador del buen lenguaje, que Dios te confunda.
> –No se apunte vuestra merced conmigo –respondió Sancho–, pues sabe que no me he criado en la Corte, ni he estudiado en Salamanca, para saber si añado o quito alguna letra a mis vocablos. (II.19, 786)

En el pasaje del encantamiento de Dulcinea, el narrador se permite incorporar a su propio discurso la deformada *cananea* de Sancho; el narrador no nombra (o no solamente) el animal al que se refiere Sancho Panza, sino que también *nombra* su manera de referirse a él, con lo que se distancia irónicamente del modo de hablar del personaje.

3.5. Deformaciones y significado

No faltan en la segunda parte los errores latinizantes (*abrenuncio*) ni la confusión con los nombres propios (como los de Ptolomeo y Magalona), más representados en la primera parte; pero las deformaciones sanchopancescas de la segunda se producen, sobre todo, al tratar de reproducir sustantivos y adjetivos. Algunos casos consisten en la metátesis de una consonante (*presonaje, presona*), en su confusión (*fócil, litado* y *litar*) o el añadido de una consonate (*friscal*), o en la supresión de sonidos (*tólogo* y *tología*, *logicuo*)[16].

La mayor parte, sin embargo, responde al procedimiento de la etimología popular[17]: Sancho trueca una palabra desconocida por otra de forma parecida y conocida por él; así, convierte *reducida* en *relucida*, *rata por cantidad* en *gata por cantidad* (II.7, 681), *revocar* en *revolcar* (II.7, 684), *hacanea* en *cananea*, *pacto expreso* en *patio espeso* (II.25, 843), *línea* en *leña* (II.29, 870), *verídico* en *verde* (II.41, 959), *trogloditas* en *tortolitas*, *bárbaros* en *barberos*, *antropófagos* en *estropajos* y *escitas* en *perritas* (II.68, 1183). Es de interés advertir que la mayor parte de estas palabras las reproduce mal inmediatamente después de habérselas oído decir a otros personajes. Y esto sucede porque probablemente una persona con las características de Sancho pocas veces o nunca habría oído anteriormente voces como *troglodita, antropófago, longicuo, verídico* u otras cuya circulación podría circunscribirse casi a lo libresco. Lo grave en estos casos es que no solo deforma las palabras, sino que, al sustituirlas por otras, también deforma cómicamente el sentido del enunciado; "acomoda la palabra nueva al significante de una palabra

[16] Con la excepción de *logicuo*, en estos ejemplos Sancho no deforma lo que ha oído inmediatamente antes, sino que estas palabras *ya* estaban almacenadas con su deformación correspondiente en la conciencia del personaje.

[17] Amado Alonso, "Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho", pág. 10.

conocida, y termina por equiparar los dos referentes", como dice Martín Morán[18]. He aquí algunos ejemplos:

> –Esos no son gobernadores de ínsulas –replicó Sansón–, sino de otros gobiernos más manuales; que los que gobiernan ínsulas, por lo menos han de saber *gramática*.
> –Con la *grama* bien me avendría yo –dijo Sancho–, pero con la *tica*, ni me tiro ni me pago, porque no la entiendo. (II.3, 651)
>
> No hay más que hacer, sino que vuestra merced ordene su testamento con su codicilo, en modo que no se pueda *revolcar*, y pongámonos luego en camino, porque no padezca el alma del señor Sansón, que dice que su conciencia le *lita* que persuada a vuestra merced a salir vez tercera por ese mundo; y yo de nuevo me ofrezco a servir a vuestra merced fiel y legalmente, tan bien y mejor que cuantos escuderos han servido a caballeros andantes en los pasados y presentes tiempos. (II.7, 684)
>
> Hermosa señora, aquel caballero que allí se parece, llamado el Caballero de los Leones, es mi amo, y yo soy un escudero suyo, a quien llaman en su casa Sancho Panza. Este tal Caballero de los Leones, que no ha mucho que se llamaba el de la Triste Figura, envía por mí a decir a vuestra grandeza sea servida de darle licencia para que, con su propósito y beneplácito y consentimiento, él venga a poner en obra su deseo, que no es otro, según él dice y yo pienso, que de servir a vuestra encumbrada *altanería*[19] y fermosura; que en dársela vuestra señoría hará cosa que redunde en su pro, y él recibirá señaladísima merced y contento. (II.30, 876)

La distorsión del sentido del enunciado no se debe solamente a deformaciones léxicas; otras prácticas producen también el mismo efecto, como trabucar la relación entre las palabras y confundir los significados de una misma forma. Del primer caso tenemos ejemplos como los siguientes:

> ¡Oh *humilde con los soberbios* y *arrogante con los humildes*! (I.52, 588)
>
> De parte del famoso caballero don Quijote de la Mancha, que desface los tuertos, y *da de comer al que ha sed*, y *de beber al que ha hambre*. (II.10, 702)

Sancho quiere decir "arrogante con los soberbios y humilde con los humildes" y "da de comer al que tiene hambre y de beber al que tiene sed", pero no repara en la forma que

[18] José Manuel Martín Morán, "Don Quijote en la encrucijada oralidad/escritura", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 45 (1997), págs. 337-368, pág. 351.

[19] Más adelante, Sancho repite el tratamiento *altanería* en conversación con la Duquesa: "Y si vuestra *altanería* no quisiere que se me dé el prometido gobierno…" (II.33, 906).

da a sus palabras. En parecidas confusiones incurre al reproducir algunos refranes, como se ha visto en el capítulo correspondiente[20].

Casos de confusión de significados se producen cuando Sancho, aun conociendo la palabra, la utiliza con un matiz semántico distinto del apropiado[21]:

> –En decir que maldecía mi fortuna dijiste mal –dijo don Quijote–, porque antes la bendigo y bendeciré todos los días de mi vida, por haberme hecho digno de merecer amar *tan alta señora* como Dulcinea del Toboso.
> –*Tan alta es* –respondió Sancho–, *que a buena fe que me lleva a mí más de un coto*. (I.31, 358-359)
>
> ¡Hallado os le habéis el encajador! –respondió Sancho–. ¡A mí con eso! ¡Sí, que no es ésta la vez primera que he llevado embajadas a *altas y crecidas señoras* en esta vida! (II.30, 875)
>
> Está bien –dijo Sancho–, y haced cuenta, hermano, que ya la habéis pintado de los pies a la cabeza. ¿Qué es lo que queréis ahora? Y venid al punto *sin rodeos ni callejuelas*, ni retazos ni añadiduras. (II.47, 1012)

En estos casos, Sancho toma en cuenta el significado del adjetivo *alta* en su más pura referencia a la dimensión física y no a la dignidad social, como correspondería; y lo mismo sucede con el sustantivo *rodeos*, que incluye en la misma serie que *callejuelas*, tomado en su acepción espacial.

Sancho se agarra al sentido más usual de las palabras, y desde ese uso cotidiano emplea, desvirtuando su valor, algunas expresiones fijas:

> ¡Dios te guíe y la Peña de Francia, junto con la Trinidad de Gaeta, *flor, nata y espuma* de los caballeros andantes! (II.22, 815)
>
> Querría que vuestra merced me dijese qué es la causa por que dicen los españoles cuando quieren dar alguna batalla, invocando aquel San Diego Matamoros: *"¡Santiago, y cierra, España!"¿Está por ventura España abierta, y de modo que es menester cerrarla*, o qué ceremonia es ésta? (II.48, 1098)

[20] De la misma naturaleza son unas palabras de Dorotea y de la Duquesa que trastruecan el todo y la parte: "… las señales del rostro vienen con las de la buena fama que este caballero tiene *no sólo en España, pero en toda la Mancha*" (I.30, 349). "La duquesa rogó a don Quijote que le delinease y describiese, pues parecía tener felice memoria, la hermosura y facciones de la señora Dulcinea del Toboso; que, según lo que la fama pregonaba de su belleza, tenía por entendido que debía de ser la más bella criatura *del orbe, y aun de toda la Mancha*" (II.32, 895).

[21] Augusto Hacthoun, "Los mecanismos del humor en el habla de Sancho Panza", *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. por Evelyn Rugg y Alan M. Gordon, Toronto, University of Toronto, 1980, págs. 365-367, pág. 366. En la misma confusión incurre el escudero del Caballero de los espejos al hablar de la fingida dama de su amo: "Casildea de Vandalia, *la más cruda y la más asada señora* que en todo el orbe puede hallarse" (II.13, 730).

Lo mismo sucede conversando con el narigudo escudero del Caballero de los Espejos; Sancho responde airado a las equívocas palabras de Tomé Cecial, que explica el sentido en que emplea los calificativos *puta* e *hideputa*:

> –Y ¿qué edad tiene esa señora que se cría para condesa? –preguntó el del Bosque.
> –Quince años, dos más a menos –respondió Sancho–, pero es tan grande como una lanza, y tan fresca como una mañana de abril, y tiene una fuerza de un ganapán.
> –Partes son ésas –respondió el del Bosque– no sólo para ser condesa, sino para ser ninfa del verde bosque. ¡Oh *hideputa, puta*, y qué rejo debe de tener la bellaca!
> A lo que respondió Sancho, algo mohíno:
> –Ni ella es *puta*, ni lo fue su madre, ni lo será ninguna de las dos, Dios quiriendo, mientras yo viviere. Y háblese más comedidamente, que, para haberse criado vuesa merced entre caballeros andantes, que son la mesma cortesía, no me parecen muy concertadas esas palabras.
> –¡Oh, qué mal se le entiende a vuesa merced –replicó el del Bosque– de achaque de alabanzas, señor escudero! ¿Cómo y no sabe que cuando algún caballero da una buena lanzada al toro en la plaza, o cuando alguna persona hace alguna cosa bien hecha, suele decir el vulgo: "¡Oh *hideputa, puto*, y qué bien que lo ha hecho!?" Y *aquello que parece vituperio, en aquel término, es alabanza notable*; y renegad vos, señor, de los hijos o hijas que no hacen obras que merezcan se les den a sus padres loores semejantes.
> –Sí reniego –respondió Sancho–, y dese modo y por esa misma razón podía echar vuestra merced a mí y a mis hijos y a mi mujer toda una *putería* encima, porque todo cuanto hacen y dicen son estremos dignos de semejantes alabanzas. (II.13, 728-729)

Poco después es el mismo Sancho el que utiliza la misma calificación para alabar el vino que comparte con su interlocutor:

> –¡Oh *hideputa* bellaco, y cómo es católico!
> –¿Veis ahí –dijo el del Bosque, en oyendo el hideputa de Sancho–, cómo habéis alabado este vino llamándole *hideputa*?
> –Digo –respondió Sancho–, que confieso que conozco que no es deshonra llamar hijo de puta a nadie, cuando cae debajo del entendimiento de alabarle. (II.13, 732)

3.6. La deformación: categorización y actitudes

Los errores presentan a Sancho como un hablante poco avezado, ignorante de las convenciones lingüísticas. Pero bajo sus deformaciones y disparates hay algo más. Hablar es comunicarse, y en la comunicación entra en juego el destinatario del acto verbal. No solamente se habla, sino que también se habla *para* otro (o, a veces, para uno mismo) y la palabra es, entonces, el elemento en que cristaliza el vínculo entre el hablante y su oyente. Las formas lingüísticas, convenidas y mudables al mismo tiempo, no solamente

son herramienta del hablante para expresarse; son también garantía de un pacto comunicativo que se acepta por el hecho de hablar y de escuchar lo que otro dice. Y se constituyen en garantía en tanto en cuanto plasman una tradición representativa tácitamente aceptada por los usuarios de la lengua. En las formas se garantiza (o al menos se supone que se garantiza) que lo que el uno dice es lo mismo que lo que el otro escucha. ¿Está garantizada la comunicación cuando Sancho deforma las palabras? Un cierto modo de incomprensión se produce con las deformaciones de Sancho: por una parte, dificultan a veces que el interlocutor reciba adecuadamente el mensaje y, por otra, dan testimonio de la torcida interpretación del escudero.

Como apunta A. Alonso, los incontables desatinos verbales del habla de Sancho se producen por "la inadecuación de la expresión a lo expresado"[22]. Sancho comete errores de manera involuntaria, por desconocimiento de las palabras y también de las cosas representadas en las palabras. Sus deformaciones siguen la lógica de reducir lo desconocido a lo conocido: *antropófago* y *Benengeli*, expresiones de sentido arcano para el escudero, se convierten en las más familiares *estropajo* y *Berenjena*. Pero no hay en esto un problema exclusivamente idiomático; también hay una merma en el acceso a la información que se transmite en el acto comunicativo:

> –Mira, Sancho, yo he considerado bien la estraña habilidad deste mono, y hallo por mi cuenta que sin duda este maese Pedro, su amo, debe de tener hecho *pacto*, tácito o *espreso*, con el demonio.
> –Si el *patio es espeso* y del demonio –dijo Sancho–, sin duda debe de ser muy sucio patio; pero, ¿de qué provecho le es al tal maese Pedro tener esos patios?
> –No me entiendes, Sancho: no quiero decir sino que debe de tener hecho algún concierto con el demonio de que infunda esa habilidad en el mono, con que gane de comer, y después que esté rico le dará su alma, que es lo que este universal enemigo pretende. (II.25, 843)

Amado Alonso atribuye las deformaciones a errores de comprensión. "Nos dan ocasión estas faltas de Sancho –escribe– para contemplar por separado los dos momentos sucesivos del proceso lingüístico normal en esta clase de cambios: el de *verhören* precediendo al de *versprechen;* la boca yerra porque ya ha errado el oído"[23]. Oír, sobre todo el oír lingüístico, es algo más que un hecho puramente físico; hay en esta actividad mucho de cultural, en tanto en cuanto la recepción del sonido desencadena el proceso de la comprensión, en el que intervienen otras facultades. Sancho oye, por ejemplo, *troglodita* –físicamente oye estos sonidos–, y, sin embargo, escucha –y dice– *tortolita*. ¿Cómo se llega a la confusión? Sobreponiendo el acto de escuchar al hecho de oír. Escuchar implica

[22] Amado Alonso, "Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho", pág. 13.
[23] Amado Alonso, "Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho", pág. 10.

la activación de unos conocimientos previos para procesar el dato acústico, para remitirlo a una unidad cultural –la palabra– que liga a la forma acústica un referente acotado por distinciones de diferente naturaleza. En la psicología y la lingüística cognitivas se llama a esta distinción *categoría*; Karl Vossler estudió la categorización en el plano fonético del lenguaje y vio que los sonidos lingüísticos son creaciones culturales, cortes "artificiales", discretos, que fijan distinciones en el continuo físico sonoro, y de ahí se siguen las dificultades para escuchar una lengua desconocida, que aumentan cuando se pretende reproducir su pronunciación.

En el plano del contenido sucede lo mismo; Pinker afirma que las categorías se corresponden con construcciones sociales más que con las cosas[24]. Sancho oye desde el significado, y a partir de él interpreta el sonido. Si seguimos a Pinker, al oír los sonidos de *troglodita*, nuevos para Sancho, el escudero asocia este dato físico con un estereotipo sonoro reconocible, *tortolita*, con el que guarda alguna similitud. La sucesión de sonidos es siempre nueva, pero el patrón sonoro desde el que se identifica es –al menos relativamente– estable; el sonido de *troglodita* es distinto del de *tortolita*, pero la asociación es posible, pues lo similar prevalece sobre lo diferente; en todo caso es la única opción de Sancho si concede que quien habla trata de transmitir un contenido, y la secuencia sonora *troglodita* carece de sentido para el escudero; no podría descartarse que, para él, *troglodita* fuese una deformación de *tortolita*. La extrañeza de Sancho ("¿Nosotros tortolitas?", se pregunta) no procede del sonido de la palabra *troglodita* sino de que se les llame de esa manera, pues no halla modo alguno de relacionar la cosa designada por *tortolitas* y las personas a quienes se refiere esta palabra: don Quijote y él mismo.

A juicio de J. M. Martín Morán, Sancho piensa con cosas más que con palabras, lo cual es propio de la mentalidad oral, como este autor ha puesto de relieve en el habla de personaje. O, lo que es casi lo mismo, Sancho no tiene conciencia de que la palabra pueda estar desligada de la cosa que representa, como se verá al hablar de los fraudes comunicativos. No concibe la palabra sin la cosa ni la cosa sin la palabra, sin que la una preexista a la otra. Sancho se guía "por las reminiscencias mentales de los objetos" y de ahí se sigue su falta de sensibilidad hacia la forma de las palabras; no es tan importante qué se dice como para qué. Como dice Martín Morán,

> Sancho no se rige por la palabra, sino por el dicho, por la frase, la sentencia, el proverbio. No es importante para él recordar la forma concreta de la palabra precisa. Lo que importa es el discurso completo, el saber que encierra y la posibilidad de aplicarlo en un momento determinado[25].

[24] Steven Pinker, *La tabla rasa*, Barcelona, Paidós, 2003.

[25] José Manuel Martín Morán, "Don Quijote en la encrucijada oralidad/escritura", pág. 352.

El hablar de Sancho revela las limitadas dimensiones de su mundo interno. En su modo de hablar está también su ser. Por eso se resiste a ser corregido. Ante las reconvenciones de don Quijote, Sancho se muestra suspicaz:

> –Una o dos veces –respondió Sancho–, si mal no me acuerdo, he suplicado a vuestra merced que no me emiende los vocablos, si es que entiende lo que quiero decir en ellos, y que, cuando no los entienda, diga: "Sancho, o diablo, no te entiendo"; y si yo no me declarare, entonces podrá emendarme; que yo soy tan *fócil*…
> –No te entiendo, Sancho –dijo luego don Quijote–, pues no sé qué quiere decir soy tan *fócil*.
> –Tan *fócil* quiere decir –respondió Sancho– soy tan así.
> –Menos te entiendo agora –replicó don Quijote.
> –Pues si no me puede entender –respondió Sancho–, no sé cómo lo diga: no sé más, y Dios sea conmigo.
> –Ya, ya caigo –respondió don Quijote– en ello: tú quieres decir que eres tan *dócil*, blando y mañero que tomarás lo que yo te dijere, y pasarás por lo que te enseñare.
> –Apostaré yo –dijo Sancho– que desde el principio me caló y me entendió, sino que quiso turbarme por oírme decir otras docientas patochadas. (II.7, 679-680)

El escudero se aferra a su modo de hablar tan firmemente que no admite la corrección y llega incluso a cuestionar la pertinencia de procedimientos expresivos más apropiados, simplemente por ser distintos de los que le resultan familiares. Tal actitud se muestra en el dicho de Sancho "no entiendo otra lengua que la mía" (II.2, 642), y aparece con frecuencia en el texto. He aquí un ejemplo:

> –¿Adónde vas a parar, Sancho, que seas maldito? –dijo don Quijote–. Que cuando comienzas a ensartar refranes y cuentos, no te puede esperar sino el mesmo Judas, que te lleve. Dime, animal, ¿qué sabes tú de clavos, ni de rodajas, ni de otra cosa ninguna?
> –¡Oh! Pues si no me entienden –respondió Sancho–, no es maravilla que mis sentencias sean tenidas por disparates. Pero no importa: yo me entiendo, y sé que no he dicho muchas necedades en lo que he dicho. (II.19, 786)

En Sancho tiene más peso la resistencia a admitir las correcciones que le hace don Quijote –menos escrúpulo siente, en cambio, cuando él mismo reprocha a Teresa sus errores (II.5)– que la aceptación del uso apropiado; siente tan suya la variedad lingüística que practica, tan amoldada a su percepción de la realidad, que se siente desarmado y desamparado –como dice A. Alonso– cuando se le corrige. Su "yo me entiendo" supone un cerrarse dentro de sí, un reconocer que la palabra tiene algún papel en la configuración de la imagen mental de las cosas; y, además, el "yo me entiendo" también atenúa lo que hay en la lengua de vínculo social, de instrumento comunicativo.

Cierto es que la palabra es etiqueta de la cosa en la mentalidad sanchopancesca, pero no es menos cierto que los perfiles de su palabra son borrosos y los detalles formales son, para él, trabas insignificantes por debajo de las cuales está el sentido. Aprisionado en su mundo verbal, Sancho lo considera suficiente para desenvolverse en la vida, por eso se resiste a abandonarlo. Sancho lleva –como cualquiera– un mundo dentro de sí; un sistema de categorías mentales perfectamente perfilado y cerrado. Otra cosa es que ese mundo interno sirva para conducirse en el mundo "real", pero a Sancho le resulta más que suficiente. Para él la correspondencia entre sus categorías mentales y las verbales –las palabras– es transparente y, en consecuencia, se muestra renuente a modificar, aprendiendo nuevas palabras, la estructura de su mundo interno.

Sus inestables y confusas formas las cree transparentes y aptas para comunicarse con los demás: es el otro el que *no entiende*. Y esto es lo propio del modo de comunicación –o incomunicación– que se produce con sus deformaciones. El "yo me entiendo" de Sancho supone desdeñar la responsabilidad de hacerse entender por el otro. Lo verdaderamente significativo de la incomprensión es que interviene en ella la voluntad del que habla, y esta no es otra que la de postergar la consideración debida al receptor. En sus deformaciones Sancho exhibe su simpleza y en su actitud ante las correcciones contraviene la cortesía y "la buena crianza" (son palabras de Amado Alonso) que distinguen al *discreto cortesano* cervantino. Se puede concluir, pues, que no solamente estamos ante las limitaciones lingüísticas del personaje, sino también ante sus limitaciones morales.

4. Los fraudes comunicativos

Con llamativa frecuencia Cervantes deposita su atención en las deficiencias comunicativas a que conduce el uso de la palabra en el mundo representado en *Don Quijote*. El autor se recrea en explotar las posibilidades cómicas y morales de situaciones equívocas en las que alguien dice algo y quienes oyen sus palabras no las entienden o entienden algo distinto de lo dicho. Los dislates lingüísticos de Sancho o los arcaísmos de don Quijote son buena muestra de ello y constituyen auténticos fracasos comunicativos, por cuanto merman la comunicación con los demás sin la voluntad inmediata de hacerlo; podrían añadirse aquí las "mal trabadas razones" del vizcaíno (I.8, 103).

Pero hay otros muchos casos, presentados con muy diferentes matices y alcances: la jerga de los galeotes, la cómica disputa sobre el yelmo de Mambrino (I.45) y el encantamiento de Dulcinea por parte de Sancho Panza (II.10). La falta de entendimiento que se produce en estos últimos casos llega a ser un verdadero fraude. Tal vez la expresión *fraude comunicativo* parezca excesiva, pero no cabe duda de que estas situaciones se originan, de un modo u otro, en la voluntad con que el hablante conforma su discurso o en la interesada interpretación del oyente. Lo cierto es que en muchos casos Cervantes se regodea en mostrar la voluntad de engañar a otro o de sacar provecho –no siempre legítimamente– pervirtiendo la comunicación. Estos fracasos y fraudes comunicativos

obedecen a varios motivos, que tienen su razón de ser en el hecho de que –en una situación dada– los participantes en la comunicación niegan o desvirtúan los presupuestos básicos de la concepción cervantina del hablar, esto es: la autenticidad del hablante, el decoro debido al oyente, la selección de los procedimientos expresivos y la lealtad al pacto designativo.

4.1. El fracaso comunicativo

No solamente las deformaciones de Sancho Panza entran de lleno en la consideración de fracaso comunicativo. El fracaso está presente también en don Quijote. La falta de adecuación elocutiva a la situación en que se produce la comunicación está en la raíz del fracaso comunicativo; Sancho, don Quijote o el vizcaíno, sin embargo, no son conscientes de esa fractura. Tras dejar su casa, ya en su papel de caballero andante, don Quijote, habla por vez primera con dos mozas del partido que a la puerta de la venta se admiran de su extraña jerigonza (I.2); y lo mismo sucede más adelante, cuando la ventera, su hija y Maritornes lo escuchan sin entenderlo (I.16). Sus añejos arcaísmos forman parte de la equipación de un caballero andante y la supone universalmente conocida. Similar es el caso del discurso de la edad dorada (I.11), que los cabreros oyen sin saber a ciencia cierta qué les ha dicho el caballero andante; aunque despojada de arcaísmos, aquí el atildamiento del habla de don Quijote va errado, pues el asunto que aborda y el tono oratorio que adopta son ajenos por completo a sus oyentes. De ahí que el narrador lo califique de "inútil razonamiento":

> Toda esta larga arenga –que se pudiera muy bien escusar– dijo nuestro caballero porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando. (I.11, 13)

El libresco criterio verbal de don Quijote causa otra modalidad de fracaso comunicativo: el malentendido. Para ejemplificarlo sirve el encuentro entre caballero y ventero en el capítulo segundo:

> –Para mí, señor castellano, cualquiera cosa basta, porque
> mis arreos son las armas,
> mi descanso el pelear, etc.
> Pensó el huésped que el haberle llamado castellano había sido por haberle parecido de los sanos de Castilla, aunque él era andaluz, y de los de la playa de Sanlúcar, no menos ladrón que Caco, ni menos maleante que estudiantado paje. (I.2, 51)

Con *castellano* don Quijote se refiere al señor del castillo que imagina ser la venta, sentido completamente diferente del que interpreta el ventero. También aquí es arcaico

el sentido de *castellano* y el caballero no tiene en cuenta que sería razonable suponer que su interlocutor no estaría en condiciones de interpretar la intención con que ha empleado la palabra. Pero el fracaso comunicativo es de otra naturaleza. En los ejemplos anteriores estaba causado por la dificultad de los receptores en apropiarse del sentido de las palabras del caballero; en este, la interpretación es posible, pero resulta errónea, ya que no hay correspondencia entre lo que uno dice y otro entiende, pues en la interpretación interviene de manera interesada la actitud del oyente. El ventero resuelve la ambigüedad de *castellano* como cree más conveniente, sin atender –ni tal vez entenderla– a la motivación de su empleo por don Quijote.

4.2. El fraude comunicativo: el engaño a los ojos

El fracaso comunicativo más evidentemente cervantino, y el más inequívocamente fraudulento, es el engaño a los ojos. Américo Castro tomó esta expresión del prólogo de las *Comedias* cervantinas ("… una comedia que estoy componiendo, y la intitulo *El engaño a los ojos* …") para referirse a cómo "el mundo en Cervantes se resuelve en puntos de vista"[26]. Este es el caso del encantamiento de Dulcinea por Sancho Panza (II.10), al que se pueden añadir el controvertido juicio sobre el *baciyelmo* en la venta (I.45) y *El retablo de las maravillas*.

Con la etiqueta "engaño a los ojos" no se indica aquí cualquier fraude comunicativo ni cualquier embuste, sin más, de los muchos que menudean en el mundo representado en *Don Quijote*[27]. Este tipo de fraude tiene unas características bien determinadas: en primer lugar, es un acto de comunicación verbal: alguien dice algo; en segundo lugar, las palabras de ese acto de comunicación se emiten en una situación que, en el mundo de la ficción, se presenta como real e inequívoca en sus perfiles; en tercer lugar, las palabras contradicen, de manera flagrante, la información que se desprende de la observación de las cosas.

Lo verdaderamente decisivo del engaño a los ojos, del fraude comunicativo, es que el acto de comunicar contradice la situación en que se emite y, además, se sobrepone a ella. El acto comunicativo descansa sobre un conjunto de convenciones que son las que hacen posible la comunicación. Pues bien, en estos fraudes que caben dentro del engaño

[26] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios reunido*s, prólogo de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Trotta, 2002, pág. 102. Sobre el tema del engaño a los ojos pueden consultarse algunos trabajos: Stanislav Zimic, "El engaño a los ojos en Las Bodas de Camacho del *Quijote*", *Hispania*, 55.4 (1972), págs. 881-886; Margarita Smerdou, "El engaño a los ojos: un motivo literario", *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1 (1978), págs. 41-45; María Francisca Franco Carrilero, "Orígenes y actualidad de *El retablo de las maravillas* (en torno a la simbología del entremés)", *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Anthropos, 1990, págs. 685-690; Verónica Azcue, "La disputa del baciyelmo y *El retablo de las maravillas*: sobre el carácter dramático de los capítulos 44 y 45 de la primera parte de *Don Quijote*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22.1 (2002), págs. 71-81.

[27] Sancho engaña en varias ocasiones a don Quijote que no corresponden a estos fraudes: atando "ambos pies a Rocinante" en el capítulo 20 de la primera parte o fingiendo azotarse en el 71 de la segunda, por ejemplo.

a los ojos, manejando hábilmente las convenciones, Sancho (y también otros personajes) obtiene provecho al desdibujar, a ojos de su señor, la relación entre la palabra y la cosa: una bacía pasa por yelmo como una aldeana pasa por ser Dulcinea. El acto comunicativo fraudulento altera la relación entre el lenguaje y su referente. Con ello Cervantes lleva las observaciones sobre el hablar de Damasio de Frías y Gracián Dantisco a un contexto ético insospechado para estos autores: el énfasis recae sobre el trasfondo moral del hablar, en detrimento de lo puramente idiomático, con ser esto asimismo importante. Y no solo da cuenta de la vigencia de estas prácticas, sino que incluso convierte el juego de las perspectivas en objeto de representación artística. Veámoslo en el encantamiento de Dulcinea (II.10) y en la disputa de la bacía que parecía yelmo (I.45).

4.3. El encantamiento de Dulcinea

En las cercanías del Toboso, con intención de hacerle creer que en ella se encarna la señora de sus pensamientos, Sancho concibe la idea de presentar como Dulcinea, ante los ojos de don Quijote, a una labradora cualquiera. Viendo venir tres rústicas mozas, Sancho Panza anuncia al caballero que la señora Dulcinea acude a su encuentro acompañada por dos damas. En ese instante Sancho profiere una de sus acostumbradas impropiedades ("vienen a caballo sobre tres *cananea*s remendadas, que no hay más que ver"), que don Quijote corrige inmediatamente:

> –*Hacaneas* querrás decir, Sancho.
> –Poca diferencia hay –respondió Sancho– de *cananeas* a *hacaneas*; pero, vengan sobre lo que vinieren, ellas vienen las más galanas señoras que se puedan desear, especialmente la princesa Dulcinea, mi señora, que pasma los sentidos. (II.10, 705)

Prescindiendo de que el autor utiliza el modo vulgar de hablar como uno de los ingredientes de la forma artística que crea, podríamos aceptar como un hecho –con Spitzer– que Sancho pronuncie "cananeas". Que poco más adelante Sancho cuestione la denominación que don Quijote da a las monturas ("¿Es posible que tres hacaneas, *o como se llaman*, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos?", II.10, 706) revela que para Cervantes el detalle de la nominación adquiere mayor relevancia que la de un simple dato verbal, lo cual se confirma cuando las aldeanas se alejan de caballero y escudero:

> Apenas se vio libre la *aldeana* que había hecho la figura de *Dulcinea*, cuando, picando a su *cananea* con un aguijón que en un palo traía, dio a correr por el prado adelante. Y, como la *borrica* sentía la punta del aguijón, que le fatigaba más de lo ordinario, comenzó a dar corcovos, de manera que dio con *la señora Dulcinea* en tierra; lo cual visto por don Quijote, acudió a levantarla, y Sancho a componer y cinchar el albarda, que también vino a la barriga de la *pollina*. Acomodada, pues, la albarda, y quiriendo

> don Quijote levantar a su *encantada señora* en los brazos sobre la *jumenta*, la *señora*, levantándose del suelo, le quitó de aquel trabajo, porque, haciéndose algún tanto atrás, tomó una corridica, y, puestas ambas manos sobre las ancas de la *pollin*a, dio con su cuerpo, más ligero que un halcón, sobre la albarda, y quedó a horcajadas, como si fuera hombre. (II.10, 708)

En este pasaje se funden en la voz del narrador distintas maneras de nombrar la misma cosa. Al empezar el párrafo se menciona a "la aldeana" que en la frase siguiente aparece nombrada como "la señora Dulcinea" y más adelante como "la señora". De igual manera, en la primera frase se menciona la "cananea", después nombrada "borrica", "pollina" y "jumenta". Al nombrar la figura femenina, en la voz narradora se subsumen distintas voluntades de representación: por un lado, la palabra representa lo que todos los participantes en la escena perciben (*aldeana*) y, por otro, representa la interesada tergiversación que Sancho Panza pretende imponer al caballero (*Dulcinea, la señora*). Lo mismo sucede cuando se nombra la caballería, aunque con una notable diferencia: "borrica", "pollina" y "jumenta" representan la percepción común, pero *cananea* no solo representa la tergiversación de Sancho sino que la representa mediante uno de los errores idiomáticos frecuentes en este personaje. Parece establecerse una oposición entre lo nombrado según la percepción común y lo nombrado según la parcial visión sanchopancesca.

Cuando Sancho nombra a la aldeana como "Dulcinea", el referente está ligado al nombre de una manera sustancialmente idéntica tanto para el escudero como para el caballero, y tanto para el autor como para el lector: las palabras identifican cosas y sobre la relación entre palabra y cosa se fundamenta la convención social del lenguaje común. Se da por supuesto que don Quijote y Sancho saben quién es Dulcinea y qué es una aldeana; problema distinto es que el caballero manchego compruebe que la referencia del personaje identificado con la palabra "Dulcinea" no corresponda a la labradora que tiene ante sus ojos. Pero el caso de la *cananea* es diferente, pues a la cosa supuestamente identificada no se accede a través de la convención impersonal subyacente en la lengua, sino a través de la particular manera de nombrar –ajena a las normas del bien hablar– que singulariza a Sancho. Quiere esto decir que con *cananea*, la voz narradora no solo nombra la *cosa* a que se refiere Sancho –aunque, para don Quijote, tampoco corresponde con la que tiene a la vista–, sino que también nombra lo que *pronuncia* Sancho. Incorporadas a la voz narradora estas nominaciones, difícilmente se puede aceptar ya el parecer de que son simples ocurrencias verbales; no dejan, en efecto, de serlo, pero alcanzan ahora un sentido distinto. Cuando engasta en su discurso, como Sancho, "Dulcinea" o "cananea", el narrador también enjuicia el valor designativo de las palabras del personaje y no se limita a solamente reproducirlas.

En el mundo de la narración, se produce entre caballero y escudero una despiadada pugna verbal de amplísimo alcance: la de determinar el valor representativo de la palabra. Uno y otro verbalizan sus respectivas percepciones: de manera sincera e inocente el

primero, falaz e interesadamente el segundo. Para don Quijote, la representación verbal se ajusta a las cosas representadas; pero Sancho pretende hacer valer las cosas representadas como mero correlato del acto de representarlas. Sancho lleva el agua a su molino llamando "señoras" a la aldeanas que ve don Quijote, quien asume su desdichada condición de malquisto de los encantadores, pues no para mientes en que se pueda invertir de la manera que lo hace Sancho el pacto representativo sobre el que descansa la designación y, por tanto, la comunicación. De haber reparado en ello, sabría que Sancho está mintiendo, cosa que no espera de su escudero. La veracidad de lo que se dice es uno de los pilares sobre los que se fundamenta el hablar, como expuso Grice[28] y Cervantes intuyó certeramente, tan certeramente que, en no pocas ocasiones, se aplica a mostrar los recovecos más extremados de este postulado. Así sucede en este pasaje, en el que el desdichado caballero concede menos crédito a sus propias percepciones que a la palabra de un Sancho que viola la convención designativa de las palabras, con la intención de aprovecharse de la debilidad del caballero y salir airoso de un embuste anterior con otro nuevo.

4.4. La disputa del "baciyelmo"

Dentro del mundo representado en *Don Quijote*, al hablar cada cual trata de acomodar la convención lingüística a su propia manera de considerar la realidad de las cosas. Américo Castro estudió el pensamiento cervantino tratando de fijar la posición de Cervantes ante un mundo que, según Castro, oscila ante los ojos del hombre[29]. Leo Spitzer, a zaga de Castro, considera el *perspectivismo* uno de los rasgos más marcadamente cervantinos. Es cierto que, como dice Sptizer, "en la novela de Cervantes las cosas se representan no por lo que ellas son en sí, sino solo en cuanto objeto de nuestro lenguaje o de nuestro pensamiento"[30]. Hay correspondencia entre palabra y cosa, sí, pero tal correspondencia la establece cada hablante de acuerdo con su propio criterio; en esto consiste el perspectivismo. Lo que se muestra muy a las claras en Cervantes es que, aun cuando se admite el sentido convencional de la palabra, cada uno trata de utilizar la convención para su propio provecho. En el mundo cervantino, los personajes dejan la capacidad representativa de la palabra enteramente depositada sobre el consenso social, lo cual produce

[28] Paul Grice, "Lógica y conversación", en *La búsqueda del significado*, ed. de Luis Ml. Valdés Villanueva, Madrid, Tecnos/Universidad de Murcia, 1995, 2.ª ed., págs. 511-530; 1.ª publicación, en inglés, 1975.

[29] "A lo largo de toda la obra cervantina se manifiesta el afán de formular juicios acerca de todo lo existente, sea ello sacro o profano; y al mismo tiempo queda sometida la validez de tales juicios a la circunstancia de ser expresión de cómo va desarrollándose el vivir de quienes los formulan" (Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios reunido*s, prólogo de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Trotta, 2002, pág. 96).

[30] Leo Spitzer, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1982, 2.ª ed., págs. 135-187, pág. 163. Interpretaciones alternativas al relativismo de Castro y Spitzer se encontrarán en Alexander Parker, "El concepto de la verdad en el *Quijote*", *Revista de Filología Española*, 32 (1948), 287-305; en Richard I. Predmore, "El problema de la realidad en el *Quijote*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1953), págs. 489-498, y en Ciriaco Morón*, Para entender el Quijote*, Madrid, Rialp, 2005.

no pocos desajustes entre el lenguaje y la realidad. Y, sagaz observador, Cervantes se complace en mostrar la insuficiencia de la convención lingüística. En *El retablo de las maravillas*, Chanfalla y la Chirinos, buenos conocedores de las vigencias fijadas por la convención, hacen aceptar a los rústicos la presencia de mil criaturas imaginarias con solo nombrarlas. Por su propio interés, el de no ser reconocido como cristiano nuevo o como hijo ilegítimo[31], un aldeano tras otro admite ver lo imposible y obrar conforme a lo que confiesa que ve. En el entremés, la palabra reemplaza a la cosa: se instaura así el imperio de la mentira gustosamente aceptada. Para los aldeanos, satisfechos y pagados de sí, la realidad ilusoria es la de las cosas, de las cuales se tiene experiencia inmediata; la realidad verdaderamente operativa es la que admiten los otros, la de los intereses, aun cuando no se llegue a tener experiencia de ella. La realidad ya no es lo que es, sino que es, como la moneda, por lo que vale.

De modo parecido, en el capítulo 45 de la primera parte de la novela, el asombrado barbero a quien don Quijote arrebató la bacía y Sancho la albarda de su burro (I.21) da por sentado que en la convención se fija el sentido de las palabras según su correspondencia con las cosas; sin embargo, maese Nicolás, don Fernando, Sancho Panza y otros personajes de la venta hacen valer el valor convencional de la palabra por encima de su valor representativo. El consenso da vigencia a una palabra que vale por la cosa y que acaba, como en *El retablo de las maravillas*, por reemplazar a la cosa misma. No hay ahí ilusión alguna que no sea la de don Quijote; al asombrado "sobrebarbero" se le acaba imponiendo una convención –de la que no solo no participa sino que se le excluye–, según la cual el valor designativo de las palabras *yelmo* y *jaez* se sobrepone a la percepción inmediata de las cosas que los personajes tienen ante los ojos: "la albarda se quedó por jaez hasta el día del juicio, y la bacía por yelmo" (I.45, 526).

El conflicto de las perspectivas que entran en juego en este caso da lugar a la creación del compuesto *baciyelmo*, un híbrido de *bacía* y *yelmo*, que acuña un Sancho (I.44, 520) desorientado en principio, pero atento a sus intereses en la porfía. En *baciyelmo* halla su expresión lingüística, según Spitzer[32], la cuestión del perspectivismo; la creación léxica de Sancho recoge, de una parte, la experiencia del objeto sobre el que se disputa y, de otra, la proyección sobre ese objeto de los intereses de una de las partes en litigio, la suya: aunque la experiencia no engaña a Sancho, le va tanto en que ese objeto sea un yelmo y no una bacía cuanto le va en que la albarda del burro del barbero acabe siendo "jaez rico de caballo" (I.45, 523).

[31] "Ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo", dice Chanfalla antes de dar suelta a sus figuras.

[32] Leo Spitzer, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", cit., pág. 166. A juicio de Fidel Sebastián Mediavilla, Cervantes crea *baciyelmo* a partir de *bacía* (el objeto sobre el que se disputa en la venta) y de *bacinete* ("vinculado semánticamente a 'yelmo' como una especie de su género, o incluso como sinónimo") en "Bacía-bacinete-baciyelmo", *Cervantes*, 29.2 (2009), págs. 97-105.

En Cervantes, el perspectivismo lingüístico vale como muestra de actitudes morales y como instrumento que –más allá del tratamiento humorístico que da a las anécdotas del encantamiento de Dulcinea y la disputa de la venta– constata limitaciones y bajezas poco justificables desde un punto de vista ético. No parece que sea este el modelo moral aceptado por Cervantes. La convención lingüística está arraigada en lo más hondo de la persona y desde ahí ha de iniciarse un esfuerzo por aprehender el mundo y hacerlo comunicable. Tal es la actitud del autor y la de don Quijote. El personaje sale de sí al encuentro con la realidad y la objetiva en el hablar: la palabra ha de ajustarse al mundo, es decir, vale por su capacidad de representación. En cambio, para los demás no hay más objetivación que la palabra dicha, y a partir de ella se representa el mundo: el mundo *ya* está ajustado a la palabra, es decir, la palabra se hace valer por su vigencia en el medio social, independientemente de su valor representativo. En estos casos, como dice Read[33], con la voluntad de disfrazar las intenciones propias se intensifica el uso de la palabra como instrumento para dirigir el comportamiento del otro. O para anularlo.

4.5. Fraude comunicativo y concepción del hablar en Cervantes

Cervantes no se desentiende de las actitudes que trasluce el uso del lenguaje ni se limita a ser pasivo espectador del espectáculo del mundo. Su posición, muy clara, no es solo estética sino ética ante todo (si es que ética y estética son cosas distintas). Y está expresada en la propuesta del modelo que se ha expuesto en el capítulo sexto de este trabajo: el lenguaje de los discretos cortesanos (II.19). A fin de cuentas, es este el modelo que encarna don Quijote (no sin algún tropezón) frente a la actitud cerrada de los demás. No se trata de un modelo de "lenguaje pulido", sino de un modelo en el que están presentes las actitudes más que las propiedades del producto verbal resultante. Cervantes (y don Quijote) están por encima del relativismo en que se refugian los demás personajes, ya sea por sus limitaciones (Sancho, Teresa), ya por sus particulares conveniencias (Maese Nicolás y los personajes de la venta). Pero en ningún caso es inocente el uso del idioma. La actitud hacia la lengua está íntimamente ligada con la concepción de la verdad de las cosas, y, según apunta el propio Spitzer, el perspectivismo de *Don Quijote* se detiene ante lo absoluto: la moral y la divinidad. Pocas dudas pueden caber de que Cervantes considerara la moral como muro de contención del relativismo lingüístico; no está, en cambio, tan claro que su concepción de la divinidad tenga conexión inmediata con su concepción del hablar.

Se desvirtúe el pacto designativo, se yerre en la selección de los procedimientos expresivos, esté presente la ambigüedad o entorpecida la comunicación por la voluntad de los interlocutores, el asunto que Cervantes plantea, con los variados modos en que presenta el fraude comunicativo, es el problema de la verdad en su relación con los géneros

[33] Malcolm K. Read, "Language Adrift: A Re-apraisal of the Theme of Linguistic Perspectivism in *Don Quijote*", *Forum for Modern Language Studies*, 17.3 (1981), págs. 271-287, pág. 276.

y los usos del hablar. Cada uso lingüístico tiene vigencia dentro de una convención (sea literaria o social) y deja de tenerla fuera de ella. Los arcaísmos, por ejemplo, tienen la justificación que tienen en el específico ámbito de la novela caballeresca, pero son ininteligibles y hasta ridículos en la conversación; vulgarismos y refranes no disuenan entre Sancho Panza y Teresa (II.5), pero irritan a don Quijote y con ellos se regodean burlonamente los duques. Es verdad que estos usos, como dice Spitzer, no precisan justificación; son hechos objetivos que forman parte del mundo de Cervantes y, por consciente decisión suya, del de sus personajes; pero no es menos verdad que la razón que justifica su presencia en *Don Quijote* no es otra que la de poner a prueba su validez en diferentes ámbitos. Y aunque los diferentes modos de hablar formen parte de ese mundo histórico, no todos valen por igual en todas las circunstancias. La validez de los modos de hablar está determinada por criterios éticos: la lealtad a la verdad, la autenticidad del hablante y el respeto al oyente. Cervantes reitera que en el mundo de sus personajes la palabra no vale exclusivamente por ser muestra de un modo de hablar; vale por su relación con el mundo y con el otro. Insiste una y otra vez en confrontar distintas variedades del hablar en una misma situación comunicativa. Cada uno de sus personajes trata de hacer valer su palabra ante los otros y no lo hace únicamente para mostrar una conciencia lingüística más o menos orgullosa. La adhesión de los personajes a sus usos es, en el fondo, la adhesión a los valores codificados en ellos; de ahí la resistencia de Sancho a ser corregido.

En *Don Quijote*, si se exceptúa al caballero, la palabra de los personajes no se ajusta al mundo sino que pretende adueñarse de él; no se quiere captar la realidad, sino conformarla a la medida de la dicción, o, si se prefiere, a la medida de la voluntad del que habla, pues el discurso es síntoma de la intención del hablante. Lotman y Sebeok[34], y antes que ellos Humboldt en cierta medida, han postulado la función modelizadora de la lengua, idea implícitamente presente en el pensamiento cervantino. Al hablar, los personajes muestran, actualizándolas, las respectivas convenciones lingüísticas que tienen interiorizadas, las hacen suyas y mediante ellas, en virtud de la asociación que tales convenciones postulan entre la realidad y la palabra, muestran también los límites de su mundo señalándoselos, cuando no tratando de imponérselos, al otro, al interlocutor. De este modo, en el mundo cervantino, el hablar adquiere un cariz invasivo, por cuanto supone tratar de captar al otro para el mundo concebido por el hablante: en alguna medida, el discurso se transforma en un instrumento, más o menos sutil, de dominación.

[34] Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988; Thomas A. Sebeok, *Signos: Una introducción a la semiótica*, Barcelona, Paidós, 1996.

Conclusiones

1. El espectáculo y la mirada

A lo largo de las páginas que preceden se ha tratado de mostrar cómo hablar es, para Cervantes, una actividad cuajada de aristas problemáticas. Atento a los matices éticos que evidencia el uso de la lengua, no deja pasar ocasión de dejar al descubierto las lagunas morales de sus personajes. Pocas veces se refiere al hablar cicunscribiéndolo a lo puramente lingüístico; sus observaciones y calificaciones sobre el idioma son, en el fondo, juicios morales. No se ha pretendido estudiar aquí la totalidad de los usos cervantinos; se han examinado algunos de los rasgos más señalados de su manera de expresarse: la variedad de los registros que se dan cita en *Don Quijote*, la parodia, los arcaísmos, los dichos proverbiales, las deformaciones y los fraudes. Todos estos rasgos están taraceados por una actitud burlona y crítica a la vez. Están contemplados desde la atalaya de una concepción del hablar y del mundo que les confiere muy cohesionada unidad dentro de la variedad. Pero todos tienen en común que se concretan negativamente en su relación con el modelo que sirve de referencia: la parodia pone en solfa los géneros literarios, los arcaísmos no acaban de encajar en la discreción, tras los refranes y las deformaciones se esconde la simpleza, cuando no cosas peores, como en el caso de los fraudes. En pocas palabras, la concepción cervantina del hablar se desenvuelve en *Don Quijote* por la vía de la negación, al menos en parte, y esto es lo que se ha tratado de mostrar en este trabajo.

Don Quijote parece una obra escrita a la defensiva. Su compleja envoltura irónica hace patentes las limitaciones –éticas y lingüísticas– de la mayor parte de las muchas criaturas que bullen en la narración. En la ironía halla el autor el refugio de la distancia crítica: desde ella contempla un mundo plagado de flaquezas, de carencias y hasta de maldades que llegan a tener el suficiente contrapeso en la noble actitud del caballero protagonista. Nada es demasiado evidente ni llega a exaltados extremos, si se exceptúa a don Quijote. No se halla en *Don Quijote* la perversidad desproporcionada de los personajes de la tragedia de Shakespeare ni la envilecida degradación de la sátira de Quevedo; el mundo de la obra magna cervantina es mediocre y hasta ramplón. La ironía requiere una puesta en escena y una actitud. A la plaza del mundo cervantino concurre lo reprobable

para ser observado por la mirada reprobadora. La mirada irónica permite a Cervantes la contemplación de un espectáculo anodino del que no participa; lo muestra y lo enjuicia de manera implícita, pero lo enjuicia desde lejos, con la actitud de quien puede llegar a entender, sin aprobarlas, las bajezas cotidianas. Todo el entramado irónico de *Don Quijote* está dedicado a evidenciar la distancia moral que media entre el espectáculo y la mirada. Y en ese espacio impalpable está el eje de la novela y lo que hace que *Don Quijote* sea la peculiar y singularísima creación que es. Desde ahí se explica el conflicto de interpretaciones de la obra: la interpretación cómica se centra en el escenario y la romántica, en el ojo del espectador. Pero *Don Quijote* es una cosa y también la otra.

Lo genuinamente cervantino es que el hablar es un ingrediente relevante de ese espectáculo. Los personajes y hasta las voces que intervienen en la transmisión de la historia muestran, hablando, quiénes son y cómo son. Y, no menos que en otros aspectos, también en esto se hace presente la reprobación –más implícita que explícita– de unos usos distantes del "lenguaje puro, el propio, el elegante y claro".

2. La otra cara de la concepción cervantina del hablar

La concepción cervantina del hablar permite poner en claro los usos torcidos; no sucede lo mismo, sin embargo, con el uso acertado: no hay en *Don Quijote* declaraciones inequívocas sobre los rasgos en que se encarna la discreción. El análisis precedente ha fijado su atención en el reverso de la concepción cervantina, pero hay otros muchos aspectos de interés que han quedado fuera y sería oportuno un examen del anverso, que ya no tendrá cabida en estas páginas. Los estudios sobre la lengua de Cervantes dan pistas sobre bastantes detalles que podrían conducir a buen puerto. Cejador ofrece, en la parte final del tomo I de su obra (págs. 531-543), un inventario de figuras estilísticas, Rosenblat dedica la parte más extensa de su estudio (págs. 68-242) a describirlas y Haztfeld a interpretarlas según su apreciación de la conciliación de los extremos abstracto-concreto. Algunas de ellas podrían identificarse con el semblante lingüístico de la discreción: los juegos de palabras[1], la hipérbole[2], los

[1] "No se *curó* el arriero destas razones, y fuera mejor que *se curara*, porque fuera *curarse* en salud" (I.3, 58); "Hay en Candaya mujeres que andan de casa en casa a quitar el vello y a pulir las cejas y hacer otros menjurjes tocantes a mujeres, nosotras las dueñas de mi señora por jamás quisimos admitirlas, porque las más oliscan a *terceras*, habiendo dejado de ser *primas*" (II.40, 950); "Estaba tan atento el *oidor*, que ninguna vez había sido tan *oidor* como entonces" (I.42, 497); "Arrimó reciamente las espuelas a las *trasijadas ijadas* de Rocinante" (II.14, 743).

[2] "De cada niñería que pasaba en el pueblo, componía *un romance de legua y media de escritura*" (I.51, 579); "Me vi […] sin mi mono, que a fe que primero que le vuelva a mi poder *me han de sudar los dientes*" (II.26, 852). "En esto de la hipérbole –dice Cejador– somos los españoles los primeros del mundo, ni siquiera nos chocan las exorbitantes y no imaginadas fuera de España, que enriquecen nuestro diccionario ordinario y vulgar" (pág. 534). Riley, por su parte, destaca el lado humorístico de la hipérbole y cómo en muchos casos contribuye a acentuar el lado grotesco del mundo representado en la novela (*Introducción al Quijote*, págs. 208-209).

símiles[3] la antítesis[4], la paradoja[5], la paronomasia[6] y la lítote[7]. Martín Morán[8] ha prestado atención al encadenamiento de sinónimos ("Aquí os aguardo y espero", I.4, 68) y gradaciones ("Les rogó, aconsejó y persuadió que se fuesen con él a su aldea" I.29, 334), así como al zeugma de agudeza ("Aventurarlo todo a la [ventura] de un golpe solo", I.8, 103; "Os ruego que escuchéis el cuento, que no le tiene [cuento], de mis desventuras", I.27, 305), entre otros rasgos. A estas podrían añadirse otras características del lenguaje cervantino, como el gusto por las simetrías y paralelismos[9], las muy frecuentes fórmulas de atenuación[10] (que se avienen bien con el lado más amable de la ironía), sin olvidar la torrencial acumulación deliberada de figuras retóricas que salpica la narración[11], así como las chispas irónicas que toman como blanco múltiples detalles del espectáculo del mundo de la novela[12]. En cualquier caso, está todavía por ver si estos pormenores se acomodan bien dentro del lado constructivo de

[3] "Comenzaron a levantarle en alto y a holgarse con él como con perro por carnestolendas" (I.17, 184); "El traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que, aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz" (II.62, 1144).

[4] "¿Tú libre, tú sano, tú cuerdo, y yo loco, y yo enfermo, y yo atado?" (II.1, 632); "El uno durmiendo a sueño suelto, y el otro velando a pensamientos desatados" (II.70, 1193).

[5] "Admirado quedó el canónigo de los concertados disparates que don Quijote había dicho" (I.50, 573); "Puestas con orden desordenada" (I.50, 570); "Don Quijote, mi amo, según he oído decir en esta tierra, es un loco cuerdo y un mentecato gracioso" (II.36, 931).

[6] "Aquellas *sonadas soñadas* invenciones que leía" (I.1; así consta en la *editio princeps*, 2 r., pero la edición que manejamos dice "Aquellas soñadas invenciones"); "Procurar *la cura de su locura*" (I.46, 536).

[7] "Vuestra merced quiere dar a cada paso en estos que no sé si los llame disparates" (II.29, 868); "Habéis andado demasiadamente de remisos y descuidados, y no sé si diga atrevidos" (II.32, 903).

[8] "La plusvalía de la palabra en el *Quijote*", en Martín Morán, José Manuel, *Autoridad, palabra y lectura en el Quijote*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2008, págs. 57-85.

[9] "Mientras que yo tuviere ocupada la memoria y cautiva la voluntad, perdido el entendimiento" (I.30, 351); "Bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli" (II.61, 1131).

[10] "Contenía cuatro *mal lisas tablas*, sobre dos *no muy iguales bancos*, y un colchón que en lo sutil parecía colcha" (I.16, 168); "Con voz algo dormida y con lengua no muy despierta" (II.35, 921); "Os daré tal venganza de los que allá le hubieren enviado, que quedéis más que medianamente satisfechas" (I.44, 516).

[11] "El cura daba voces, la ventera gritaba, su hija se afligía, Maritornes lloraba, Dorotea estaba confusa, Luscinda suspensa y doña Clara desmayada. El barbero aporreaba a Sancho, Sancho molía al barbero […] Toda la venta era llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre" (I.45, 525).

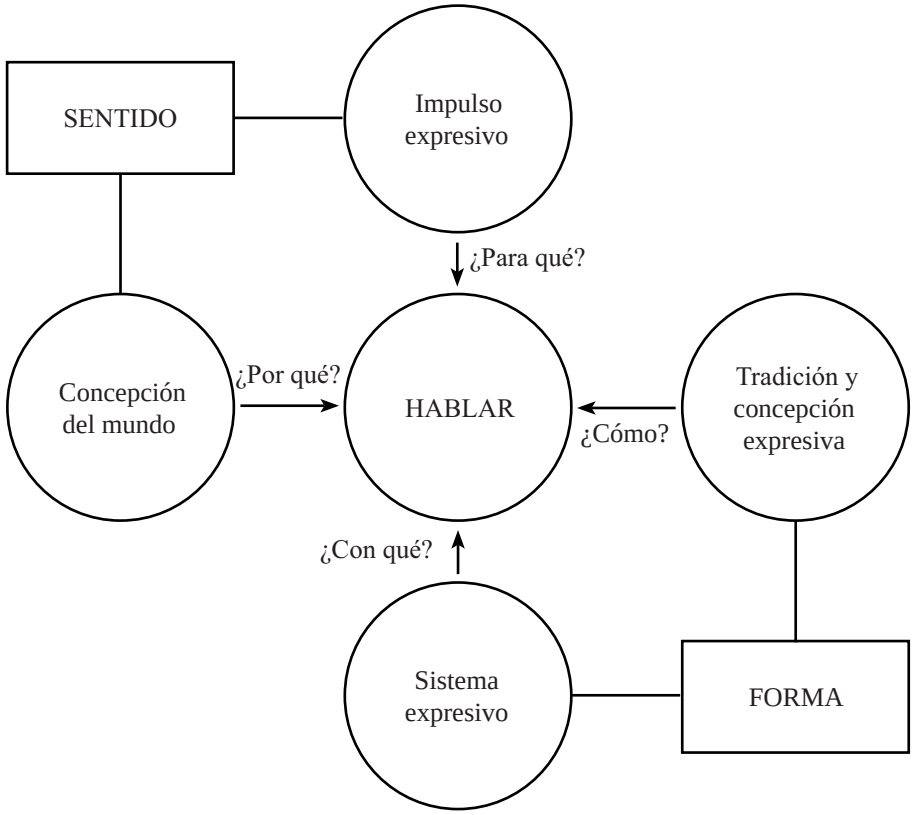
[12] "Dijo luego al huésped que le tuviese mucho cuidado de su caballo, porque era la mejor pieza que comía pan en el mundo. Miróle el ventero, y no le pareció tan bueno como don Quijote decía, ni aun la mitad" (I.2, 51); "Por solamente el alcahuete limpio, no merecía él ir a bogar en las galeras, sino a mandallas y a ser general dellas; porque no es así comoquiera el oficio de alcahuete, que es oficio de discretos y necesarísimo en la república bien ordenada, y que no le debía ejercer sino gente muy bien nacida; y aun había de haber veedor y examinador de los tales, como le hay de los demás oficios, con número deputado y conocido, como corredores de lonja; y desta manera se escusarían muchos males que se causan por andar este oficio y ejercicio entre gente idiota y de poco entendimiento" (I.22, 239).

la concepción cervantina del hablar; haría falta para comprobarlo un análisis más detenido que esta enumeración.

Está también por ver si la concepción cervantina del hablar es la referencia sistemática desde la que Cervantes crea la totalidad de su obra –y en consecuencia, el concepto desde el que poder captar más matizadamente su manera de escribir– y qué lugar le corresponde en ella a *Don Quijote*. Se intuye que, en efecto, la concepción del hablar es el motor estilístico del autor, aunque no por ello ha de entenderse como una idea cerrada y acabada en las características que muestra en *Don Quijote*, sino que debió de llegar a su configuración final pasando por diferentes estadios y no sería ocioso preguntarse cómo se desarrolló este proceso desde los inicios literarios de Cervantes hasta el *Persiles*.

3. Determinaciones de la creación artística

Particular interés tiene el autor de estas páginas en comprobar si la validez del modelo de explicación que se ha propuesto en los cinco primeros capítulos podría refrendarse en el estudio de otras obras artísticas. A veces se ha hecho referencia a obras pictóricas y musicales con el convencimiento de que, en el fondo, comparten muchas cosas con la literatura y, en general, con el hablar. Un motete, por ejemplo, es un acto expresivo, y como tal acto se halla en el centro de la misma red de determinaciones que el hablar según se expuso en el capítulo primero. Como actos de expresión, las obras musicales son síntoma que revela un estado interno de su creador y se plasman en unas formas materiales que las hacen transmisibles. La tradición expresiva (preceptiva, géneros, etc.), la particular concepción del compositor y el sistema expresivo (verbal, sonoro, etc.) explican la materialidad de su forma; la concepción del mundo (categorías y escala de valores) y el impulso expresivo explican el sentido. La creación musical, en su conjunto, se explica como un acto de sentido concretado en un artefacto formal (término grato a los formalistas). La vitalidad teórica del formalismo ruso y su repercusión en todo occidente ha ocasionado que se prestara mayor atención a las peculiaridades formales que al sentido del arte. Su exitosa fórmula (“La forma crea el contenido”) ha alcanzado extensa difusión en los estudios literarios, artísticos y musicales. Sin embargo, la comprensión y la adecuada recepción de la obra de arte pasa por considerar que el sentido es algo más que un efecto de la forma. La creación llega a ser lo que finalmente es después de una serie de decisiones del sujeto creador; la forma misma está condicionada por actos plenos de sentido. Se puede ahora adecuar, generalizándolo para dar cabida a otras clases de expresión, el gráfico del capítulo inicial:



Este esquema podría ser un buen punto de partida para estudiar, por ejemplo, las relaciones entre música y literatura[13]. La tradición expresiva explica cómo se llega a una determinada composición musical tras las aceptaciones y los rechazos que ha efectuado del compositor, las cuales dan cuerpo a su particular concepción expresiva, y el sistema explica con qué unidades y reglas de combinación llega a materializarla y qué otras unidades y reglas ha descartado por inapropiadas.

El conjunto de las elecciones que suponen aceptar o descartar lo que otros hayan podido considerar relevante está guiado por un criterio que, en sus líneas más generales, se puede identificar con el sentido. Estas elecciones se producen por el hecho de que son las que mejor se ajustan al propósito del creador. Pero si los aspectos formales están objetivados en el artefacto musical (en el sentido que dan los formalistas a este término),

[13] En un plazo razonable espero dar a conocer, partiendo de los supuestos que se exponen, un estudio sobre el aprovechamiento de los textos poéticos en los madrigales del Renacimiento español.

el sentido carece de esa objetivación, lo cual dificulta su aprehensión. Y no bastan para explicarlo las circunstancias externas.

La representación pictórica de un retrato o la composición de un motete pueden deberse a diferentes motivaciones que no son incompatibles entre sí, sino que más bien se incardinan las unas dentro de las otras. Que Jan van Eyck retratase al matrimonio Arnolfini se debe al encargo de un cliente del pintor; ese encargo es causa de la existencia de ese cuadro como objeto material, pero no de que el retrato se ejecutase de esa manera. Lo mismo podemos decir del motete *Surge, propera amica mea* de Francisco Guerrero: puede obedecer a las obligaciones de un maestro de capilla, pero eso no explica por qué lo compuso como lo compuso.

A la obra musical subyace una concepción del mundo, que explica por qué se produce esta clase de actos de expresión, y también un impulso expresivo, que explica la finalidad del que se expresa.

4. Entre Renacimiento y Barroco

Como en el conocido esquema de Karl Bühler, Cervantes sitúa el hablar en el centro de un imaginario triángulo cuyos vértices son el hablante, el oyente y el mundo[14]. Desde esa posición central en el esquema de la comunicación, el hablar muestra, por su propia configuración, su condición de instrumento de la voluntad del hablante, de medio para reclamar la participación del oyente y de clave para la interpretación del mundo. La voluntad del hablante es el factor más importante, pues el hablante determina la forma de su discurso y esta repercute en el modo de guiar al oyente hacia la adhesión al modelo de mundo que el hablante le propone en el acto comunicativo. Cervantes se limita a mostrar mediante indicios cómo expresión, apelación y representación están inextricablemente unidas en el hecho de hablar, y aunque no pretende formalizar su pensamiento en una exposición especulativa sobre el tema, estas ideas subyacen a las prácticas comunicativas particulares que retrata en su novela. Sin ese sustrato doctrinal difícilmente podríamos explicarnos por qué reitera una y otra vez en su obra el tema de la manipulación del lenguaje y mediante el lenguaje.

Su postura contrasta llamativamente con el realismo renacentista y con el idealismo barroco. La atención que se prodiga a la lengua de España durante el Renacimiento descansa, en líneas generales, sobre la idea de que el lenguaje reproduce la realidad, y se centra en las propiedades idiomáticas del discurso como actualización de las posibilidades expresivas del castellano; los temas más frecuentemente tratados en la centuria de 1500 son el reclamar para la lengua nacional el estatuto de lengua de cultura y el de los

[14] Karl Bühler, *Teoría del lenguaje*, Revista de Occidente, 1967; 1.ª ed. alemana, 1934.

caracteres estilísticos a que ha de ajustarse el hablar[15]. La concepción netamente barroca, en cambio, desconfía de la fidelidad de esa reproducción y encuentra su punto central en el análisis del hablar como instrumento de la potencialidad creadora del sujeto hablante; el tema dominante en los nuevos tiempos que corren en el siglo XVII es otro: el problema de la dificultad[16]. El lugar que a Cervantes le corresponde no cae de lleno dentro del pensamiento renacentista ni dentro del barroco. En buena medida, *Don Quijote* viene a cerrar la etapa del Renacimiento, como afirma Menéndez Pidal; pero también es imprescindible para entender la posición barroca ante el problema de la lengua. La base del pensamiento renacentista es de raigambre preceptiva y trata de establecer cuáles son los deberes de un hombre hacia su lengua; en este sentido, los caracteres idiomáticos del estilo cervantino relacionan a Cervantes con la postura renacentista. El Barroco es muy distinto: trata de fijar qué se debe el sujeto a sí mismo y en qué medida le sirve la lengua para realizar ese deber; y, en este otro sentido, las implicaciones morales con que se revela el hablar en la obra de Cervantes lo aproximan al periodo barroco. Algunos han tratado de encuadrarlo en un periodo intermedio, el manierismo[17]; otros, en un "contrarrenacimiento" desengañado del optimismo renacentista[18]. Estas apreciaciones no deben hacernos perder de vista, sin embargo, la singularidad del autor. Cervantes carece de voluntad iconoclasta, no es lo que hoy podríamos llamar un *rompedor*, un hombre que se sustente sobre negaciones, pero tampoco sobre afirmaciones insuficientes; Cervantes integra cuanto está a su alcance con la voluntad de mostrar las limitaciones y las conquistas y, no contento con ello, lo excede ofreciendo su propia opción, integradora y superadora a la vez.

5. De nuevo sobre la cuestión del perspectivismo

El impulso que genera la concepción cervantina del hablar tiene su origen en el problema de la verdad. Américo Castro mostró cómo *Don Quijote* está plagado de anécdotas y detalles que muestran hasta qué punto preocupaba el tema a Cervantes. Castro cree que Cervantes propende a aceptar que la verdad la construyen los hombres como resultado de un pacto en el que se llega a un punto de encuentro entre diversas perspectivas. De ahí se desprende el asunto del relativismo cervantino, que, avalado por la autoridad de Castro ha cuajado en la crítica del siglo XX de tal manera que ha llegado a convertirse

[15] Guillermo Fernández, "La concepción del hablar en el Renacimiento español", *Actas del Congreso Carlos I y su tiempo*, Toledo, Cofradía Internacional de Investigadores, 2002, págs. 229-246.

[16] Guillermo Fernández y Clara del Brío Carretero, "La concepción barroca del hablar: la dificultad", *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, III, Madrid, Arco Libros, 2006, págs. 1865-1881.

[17] José Camón Aznar, "Don Quijote en la teoría de los estilos", *Revista de Filología Española*, 32 (1948), págs. 429-465.

[18] Elias L. Rivers, "Cervantes and the Question of Language", en *Cervantes and the Renaissance: Papers of the Pomona College Cervantes Symposium*, ed. de Michael D. McGaha, Easton, Pennsylvania, Juan de la Cuesta, 1980, págs. 23-33.

en punto de referencia inexcusable. De ahí parte el artículo de Spitzer, aun cuando llegue a conclusiones muy diferentes, o la valoración de las variedades lingüísticas por Lázaro Carreter como ejemplo de la multiplicidad de la variedad de realizaciones verbales con que la vida se muestra. El pretendido relativismo cervantino se menciona como verdad indiscutible en ensayos y obras de divulgación que llegan hasta el momento en que se escribe este trabajo[19], aunque es verdad que no han faltado opiniones discordantes, como las de Parker[20] y Ciriaco Morón[21]. Por nuestra parte, pensamos que entre la concepción del hablar y la concepción del mundo hay una íntima conexión que convierte a esta en la génesis de aquella. En la concepción del mundo y del hombre se asienta el impulso expresivo, la justificación del para qué y el cómo del hablar. El relativismo, y muy especialmente sus consecuencias morales, está en el punto de partida de la visión cervantina del hablar: Miguel de Cervantes constata en el universo descrito en su obra cómo el relativismo pretende hacerse valer. Pero otra cosa es que sea él mismo quien lo pretenda; del mismo modo que su concepción del hablar se erige sobre unos valores encarnados en el discreto cortesano para poner en solfa al que los pervierte, esos valores le sirven para construir una figura, la de don Quijote, moldeada para criticar la degradación moral a que conduce el relativismo.

La observación de una realidad en permanente cambio produce desajustes en la imagen que de ella se posee. El hombre pierde pie, se desorienta en un mundo mudable y trata de reducir lo cambiante a permanente, el caos al orden, lo injusto a lo justo. Más allá de la apariencia contingente se postula un absoluto inamovible; sin embargo a este no se tiene acceso de manera inmediata. Ubicado entre la decepción de lo contingente y la aspiración a lo absoluto, don Quijote tiene evidencia empírica de lo relativo, pero lo absoluto solo se le revela como una falta, como un sentimiento de insuficiencia de sentido si la vida no ofreciera otro orden que no fuera el de lo aparente. Su tarea, como expone en el discurso de la Edad de Oro, es realizar ese absoluto en el mundo de lo relativo. La tarea de su vida consiste en llevar a término esa aspiración: este es el compromiso de don Quijote. Lejos de la abstención contemplativa del asceta medieval y de la permisividad oportunista del hombre prudente elogiado en el Barroco, Cervantes nos muestra a un personaje que se entrega a transformar el mundo de las apariencias inestables y relativas con el fin de sujetarlo al imperio de lo absoluto.

Sin embargo, el tenaz oportunismo de los hombres trata de disuadir de su empresa a don Quijote; es más, en el mundo dibujado en la novela, el empeño de don Quijote es absurdo, no ya en su forma más externa, la apariencia caballeresca, sino en su raíz misma. Deudos y amigos del caballero, venteros, mozas del partido, cuadrilleros, villanos e

[19] Véase como muestra el libro de Antonio Rey Hazas, *Miguel de Cervantes: Literatura y vida*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

[20] Alexander Parker, "El concepto de la verdad en el *Quijote*", *Revista de Filología Española*, 32 (1948), págs. 287-305.

[21] Ciriaco Morón, *Para entender el Quijote*, Madrid, Rialp, 2005.

hidalgos, nobles y plebeyos lo vejan más o menos abiertamente, pero don Quijote no se humilla: orienta su vida hacia la autenticidad que se debe a sí mismo. Los demás tratan de encerrarlo en la *verdad* consensuada de una vida gris; él se libera en su adhesión a una verdad que está por encima del hombre:

> –Vencido sois, caballero, y aun muerto, si no confesáis las condiciones de nuestro desafío.
> Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo:
> –Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y *no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad*. Aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra. (II.64, 1160)

¿De qué lado está Cervantes? Del de don Quijote. Ciertamente, el autor recoge en su novela los valores sociales dominantes en su *aquí* y su *ahora*, pero lo hace para confrontarlos con los valores de un individuo en que prevalece la conciencia de sí mismo sobre la conciencia de pertenecer al grupo social. Y en la confrontación se descubren, de un lado, cotidianas miserias y vergonzantes naderías; del otro, sublimes compromisos y cómicos fracasos. Al relativismo moral de aquellos, para quienes la medida del bien está en lo conveniente, se opone la moral del deber asumida por este; a la verdad pactada por aquellos, la aspiración de este a una verdad no condicionada por humanas conveniencias. Don Quijote es un personaje ridículo, ajeno a un mundo de vigentes relatividades convenidas, o zarandeado por la vacuidad de quienes andan alrededor de él. Él, aun apaleado mil veces, mira por encima de la bajeza. Pero –no hay que engañarse– eso no significa que don Quijote posea la verdad absoluta, sino que posee un absoluto deseo de verdad, un deseo que lo arrastra a un compromiso ilimitado –el honor– en el que se siente libre:

> La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida. […] ¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan, sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo! (II.58, 1094)

Del otro lado tenemos una verdad convenida elevada a la categoría de indiscutible por quienes, acomodados a la opinión común, están más atentos a la obtención de honra que a la defensa del honor. La trinidad cervantina –verdad, libertad y honor– halla su reverso en el convencionalismo, la acomodación y la honra (“aquello que consiste en otro”, según Lope de Vega). No es otra, en el fondo, la visión que Cervantes ofrece del hablar: al habla veraz, cortés y elegante del discreto se contrapone la falsedad, la desconsideración y la zafiedad, o la afectación, en el hablar del necio.

6. El abuso de la filiación

Una última cuestión relacionada con la concepción del hablar de Cervantes es la de aproximarse a dilucidar el porqué. Resulta extraordinariamente problemático determinar qué factores motivan que el autor haya llegado a las convicciones a las que llega. En primer lugar, porque en ello confluyen lo subjetivo y lo objetivo; en segundo lugar, porque no resulta fácil trazar la frontera entre estos aspectos, pues los datos o hechos concretos ejercen un influjo que en muy escasa medida consideramos inmediato. Para que un objeto o un hecho lleguen a condicionar el curso de la vida intelectual o artística han de transformarse previamente en contenidos de conciencia y, pasado este filtro, instalarse en la mentalidad. No obstante, algunos factores se han aducido como explicación de la idea cervantina del mundo, dentro de la cual se halla ubicada la concepción del hablar.

En el lado de lo objetivo está el influjo de unas causas que pueden hundir sus raíces en lo ambiental o en la trayectoria personal[22]. El peso de lo cultural se ha concretado, al hilo de lo dicho en su día por Castro, en la influencia del Concilio de Trento y del llamado "ambiente contrarreformista" en el que se supone instalada la sociedad española de la época. La actitud dominante en la vida y la presión de las instituciones y de la sociedad contribuyen (en opinión de Américo Castro, que ve en Cervantes un solapado opositor del espíritu contrarreformista) a conformar la obra del autor de la misma manera que los escollos influyen en el rumbo del navegante: se afana en sortearlos continuamente. En el lado opuesto se sitúan Hatzfeld y Spitzer, para quienes es indiscutible la adhesión a la observancia de las disposiciones tridentinas. Abundando en lo mismo, se ha llegado a hacer depender la cultura moderna española de las disposiciones conciliares en un grado que raya en lo abusivo[23]. No creemos que sea necesario echar mano de una tan estrecha vinculación: Cervantes no debe al espíritu tridentino más que deba a Petrarca o a Lope de Rueda. Más plausible parece inclinarse a admitir que la mentalidad de Cervantes presenta notables concomitancias con los rasgos generales de la modernidad (plena conciencia de la individualidad, concepción progresiva del tiempo, un nuevo sentimiento de lo transcendente y la radicalidad de las actitudes), encarnados de manera muy particular en sus obras, sin que sean imprescindibles para explicarla el sometimiento de la religiosidad interior a las prácticas externas o la presión inquisitorial.

Más difícil es desentrañar qué causas personales pueden haber actuado en Cervantes, aunque no hay motivo para dudar de que la trayectoria biográfica de cualquier persona produce efectos inmediatos en sus vivencias y es material de primera mano para la

[22] José Antonio Maravall, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostela, Editorial Pico Sacro, 1976.

[23] Para abundar en el abuso, ni siquiera cuatrocientos años después falta el oportunismo de los grupos políticos o de presión que tratan de arrimar el ascua a esta sardina postulando que Cervantes o don Quijote militarían en sus filas.

creación. En este terreno, parece razonable admitir con Rivers[24] la posibilidad de una crisis espiritual o un desengaño teñido de cierto escepticismo (debido, tal vez, a la edad o al reconocimiento esperado por Cervantes, inalcanzable primero y después tardío y parcial) que provoca la "desintegración del temprano optimismo reflejado en un estilo clásico de escritura".

En el lado de lo subjetivo está la finalidad misma de la acción humana, el acudir a la satisfacción de una necesidad que solo es tal necesidad en la medida en que el individuo la siente como una falta; y así puede entenderse la ironía cervantina como resultado del empuje hacia fuera de una necesidad interna: "Ironizamos porque nos sentimos inquietos, y, al mismo tiempo, seguros poseedores de una verdad interior que no es otra que el propio yo en que nos afirmamos", dice Bryce Echenique[25], y para Bustos la ironía de Cervantes es "reflejo de quien, al volver el último recodo del camino, sigue amando la vida con sus tristezas y desengaños, pero también con la íntima satisfacción de haber colmado de esfuerzos el afán de su tiempo histórico"[26].

[24] Elias L. Rivers., "Cervantes and the Question of Language", pág. 28.
[25] Alfredo Bryce Echenique, "Del humor quevedesco…", pág. 383.
[26] José Jesús de Bustos Tovar, "Cervantes y la lengua del siglo XVI", pág. 113.

Bibliografía citada

La lista bibliográfica que sigue corresponde únicamente a las obras mencionadas en el texto y las notas del trabajo. En modo alguno quiere ser –ni puede– una bibliografía medianamente completa sobre la lengua cervantina.

Alonso, Amado, "Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1948); págs. 1-20.

—, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1986, 3.ª edición, 3.ª reimpresión.

Alonso, Dámaso, "El hidalgo Camilote y el hidalgo don Quijote", *Revista de Filología Española*, 20 (1933), págs. 391-397.

Alonso de Herrera, Gabriel, *Libro de agricultura*, Alcalá de Henares, 1513.

Alonso-Cortés, Ángel, "Teoría Lingüística y teoría de la Literatura: convergencias", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,* 23 (2005), págs. 5-18.

Alonso-Fernández, Francisco, *El Quijote en su laberinto vital*, Barcelona, Anthropos, 2005.

Allen, John Jay, *Don Quixote: Hero Or Fool? A Study in Narrative Technique,* 2 vols., Gainesville, University of Florida Press, 1969-1979.

—, "El desarrollo de Dulcinea y la evolución de don Quijote", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 38 (1990), págs. 849-856.

Anscombe, G. E. M., *Intención*, Barcelona, Paidós, 1991.

Anscombre, Jean Claude, "Proverbes et formes proverbiales: valeur évidentielle et argumentative", *Langue française*, 102 (1994), págs. 95-107.

—, "Reflexiones críticas sobre la naturaleza y el funcionamiento de las paremias", *Paremia*, 5 (1997), págs. 43-54.

Arendt, Hannah, *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Barcelona, Península, 2003.

—, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 2005.

Arredondo, María Soledad, "Las críticas a los libros de pastores: de la ironía a la parodia", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,* 6 (1987), págs. 349-358.

Astrana Marín, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-1958, 7 tomos.

ATLEE, Michael A.F., "En torno a una frase del *Quijote*: El Caballero de la Triste Figura", *Anales Cervantinos*, 20 (1982), págs. 49-57.

AUBIER, Dominique, *Don Quichotte, prophète d'Israël: essai*, París, R. Laffont, 1966.

AUERBACH, Erich, *Mimesis: la realidad en la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Fundación Juan March, 1976.

AZCUE, Verónica, "La disputa del baciyelmo y *El retablo de las maravillas*: sobre el carácter dramático de los capítulos 44 y 45 de la primera parte de *Don Quijote*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22.1 (2002), págs. 71-81.

BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio, *La estilística de Dámaso Alonso*, Sevilla, Anales de la Universidad Hispalense, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2.ª edición, 1972.

—, *Desde el hablar a la lengua. Prolegómenos a una teoría de la sintaxis y la semántica textual y oracional*, Málaga, Ágora, 2002.

—, y Guillermo FERNÁNDEZ, "Modificación del enunciado mediante un sistema de partículas", *Lorenzo Hervás*, 4 (noviembre de 2007). En línea, http://e-archivo.uc3m.es/dspace/bitstream/10016/1129/5/LH_ling_n4.pdf.

—, Guillermo FERNÁNDEZ y Marcia LOMA-OSORIO, "Teoría del lenguaje y lingüística general. Sobre los fundamentos del modelo *Desde el hablar a las lenguas*", *Lorenzo Hervás. Fundamentos del lenguaje*, 1 (octubre de 2010). En línea, http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/9388/1/LHFL_1_TLLG.pdf.

BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, París, Klincksieck, 1921, 2.ª édition.

BARAS ESCOLÁ, Alfredo, "Una lectura erótica del *Quijote*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 12.2 (1992), págs. 79-89.

BARROS, Alonso, *Proverbios morales de Heráclito*, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1615.

BARTHES, Roland, "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 2009.

BERTRAND, J. J. A., "Génesis de la concepción romántica de *Don Quijote* en Francia", *Anales Cervantinos*, 3 (1953), págs. 1-41.

BERRENDONNER, Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, París, Les Editions du Minuit, 1981.

BIZZARRI, Hugo O., "El refrán en el tránsito del Humanismo al Renacimiento", *Paremia*, 17 (2008), págs. 27-40.

BLECUA, José Manuel, "El *Quijote* en la historia de la lengua española", en *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, RAE y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004, págs. 1115-1122.

BOCCALINI, Trajano, *Discursos políticos y avisos del Parnaso*, traducidos por Fernando Peres de Sousa, Madrid, 1634.
BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.
(DE LA) BOETIE, Etienne, *Traité de la servitude volontaire*, introducción y notas de Paul Bonnefon, París, Éditions Bossard, 1922.
BOUSOÑO, Carlos, *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos, 1981.
BOUTHOUL, Gaston, *Las mentalidades*, Barcelona, Oikos-Tau, 1970.
BOUWSMA, William J., *El otoño del Renacimiento (1550-1640)*, Barcelona, Crítica, 2001.
BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, "Del humor quevedesco a la ironía cervantina", *Estudios Públicos*, 77 (2000); págs. 373-388.
BÜHLER, Karl, *Teoría de la expresión*, Madrid, Revista de Occidente, 1950.
—, *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, 2.ª edición.
BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Edaf, 1990.
BURKE, Peter, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
(DE) BUSTOS TOVAR, José Jesús, "Cervantes y la lengua del siglo XVI", en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001; págs. 93-114.
CALVINO, Italo, *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets, 1994.
CAMÓN AZNAR, José, "*Don Quijote* en la teoría de los estilos", *Revista de Filología Española*, 32 (1948), págs. 429-465.
Cancionero de Romances, Amberes, Martín Nucio; edición facsímil de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1914.
CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Ínsula, 1975, 4.ª ed.
CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, Murcia, Luis Beros, 1617.
CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 9.ª reimpresión.
—, *Filosofía de las formas simbólicas. I: El lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 2.ª edición, 1.ª reimpresión.
CASTILLA DEL PINO, Carlos, *La incomunicación*, Barcelona, Península, 1990, 2.ª edición.
—, *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Tusquets, 2000.
—, *Cordura y locura en Cervantes*, Barcelona, Península, 2005.
CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios reunidos*, prólogo de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Trotta, 2002 (1.ª ed., 1925).
CEJADOR, Julio, *La lengua de Cervantes. Gramática y diccionario de la lengua castellana en El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I: *Gramática*, 1905; II: *Diccionario*, 1906; Madrid, Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés.
(DE) CERVANTES, Miguel, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1605.
—, *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1615.

—, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, comentado por don Diego Clemencín, nueva edición anotada por Miguel de Toro Gómez, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1912; 6 tomos.
—, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980.
—, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
—, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2001.
—, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Alberto Sánchez, Madrid, Gredos, 2015.
CHARRON, Pierre, *De la sagesse,* Burdeos, Simon Millanges, 1601.
CHEVALIER, Maxime, "Conte, proverbe, romance: trois formes traditionnelles en question au Siècle d'Or", *Bulletin Hispanique*, 95.1 (1993), págs. 237-264.
—, "Decoro y decoros", *Revista de Filología Española*, 73.1/2 (1993); págs. 5-24.
CLOSE, Anthony, "*Don Quixote* and the Intentionalist Fallacy", *British Journal of Aesthetics*, 12.1 (1972), págs. 19-39.
—, "Don Quixote's love for Dulcinea: a study of Cervantine irony", *Bulletin of Hispanic Studies*, 50.3 (1973), págs. 237-255.
—, "Cervantes's Aesthetics of Comic Fiction and his Concept of *la verdad de la historia*", *Modern Language Review*, 89.1 (1994), págs. 88-106.
—, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000; traducción española: *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
—, *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica, 2005.
COLOMBI, María Cecilia, *Los refranes en el Quijote: texto y contexto*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1989.
—, "Los refranes como actos de habla no directos", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, IV, Barcelona, PPU, 1992, págs. 1117-1125.
COLOMBÍ-MONTGUIÓ, Alicia, "Los ojos de perlas de Dulcinea (*Quijote*, II, 10 y 11). El antipetrarquismo de Sancho (y de otros)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32.2 (1983), págs. 389-402.
COLL Y VEHÍ, José, *Los refranes del Quijote*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1874.
COLLI, Giorgio, *Filosofía de la expresión*, traducción de Miguel Morey, Madrid, Siruela, 2004, 2.ª edición.
COMPAGNON, Antoine, *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*, Barcelona, Acantilado, 2015.
CORPAS, Gloria, *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996.
CORREAS, Gonzalo, *Arte de la lengua española castellana*, edición de Emilio Alarcos García, Madrid CSIC, 1954.
—, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, edición de Louis Combet revisada por Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.

COSERIU, Eugenio, *Introducción a la lingüística*, Madrid, Gredos, 1986, 2.ª edición.

—, *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid Gredos, 1989, 3.ª edición, 3.ª reimpresión.

COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611; edición moderna de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1994.

COWES, Hugo, "Asunción y superación de la estilística en el pensamiento de Amado Alonso. Poesía y ontología", *CAUCE, Revista de Filología y su didáctica*, 18-19 (1995/1996), págs. 255-269.

CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2 vols, 1955.

DELGADO, Edmundo E., "Consideraciones en torno al lenguaje en *Don Quijote*: Bases para una aproximación estilística", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.2 (2000); págs. 53-78.

DILTHEY, Wilhelm, *Teoría de las concepciones del mundo*, traducción de Julián Marías, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

DEN DOOREN DE JONG, Elie L. G., "Quijote, nombre significativo", *Universidad: Revista de cultura y vida universitaria*, 43 (1966), págs. 89-96.

DUBY, Georges, "Histoire des mentalités", en *L'Histoire et ses méthodes*, publicado bajo la dirección de Charles Samaran, París, Gallimard, 1961, pp. 937-966.

—, "Historia social e ideología de las sociedades", en J. Le Goff y P, Nora (eds.), *Hacer la historia*, I, Barcelona Laia, 1978, pp. 157-177.

DUCROT, Oswald, "Presupuestos y sobrentendidos", en *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986, págs. 15-33.

DUMONT, Louis, *Ensayos sobre el individualismo. Una perspectiva antropológica sobre la ideología moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

EISENBERG, Daniel, *La interpretación cervantina del Quijote*, Madrid, Compañía Literaria, 1995.

ENDRESS, Heinz-Peter, *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco. La utopía restaurativa de la Edad de Oro*, Pamplona, EUNSA, 2000.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

FERNÁNDEZ DE CANO Y MARTÍN, José Ramón, "La destrucción del personaje en la obra cervantina: Andanzas y desventura del malogrado mozo de campo y plaza", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 15.1 (1995), págs. 94-104.

—, "Del trasiego del trastrigo al trasero del teatro: Nuevas interpretaciones del vocabulario erótico cervantino", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 19.2 (1999), págs. 87-100.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, "Los autores ficticios del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 24 (1986), págs. 47-65.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, Guillermo, "La concepción del hablar en el Renacimiento español", *Actas del Congreso Carlos I y su tiempo*, Toledo, Cofradía Internacional de Investigadores, 2002, págs. 229-246.

—, "Los nombres de don Quijote", *Anales Cervantinos*, 38 (2006), págs. 15-56.

—, "Significado musical y significado lingüístico", *Anuario Musical*, 63 (2008), págs. 203-230.

—, "Pensamiento político y concepción del mundo en Cervantes: El gobierno de la ínsula Barataria", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 31.2 (2011), págs. 125-152.

—, "El hablar como objeto de una nueva filología: de la concepción del mundo al sistema lingüístico", en *Homenaje a Valerio Báez San José*, número especial de *Lorenzo Hervás. Documentos de Trabajo de Lingüística general y teórica*, Universidad Carlos III de Madrid, 20 (junio de 2011), pp. 327-364. En línea, http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/11524/1/20_14_GFRE_hablar.pdf.

—, y Clara DEL BRÍO CARRETERO, "La concepción barroca del hablar: la dificultad", *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, III, Madrid, Arco Libros, 2006, págs. 1865-1881.

FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, "Reflexions sur la parodie pastorale dans le *Quichotte*", *Anales Cervantinos*, 8 (1959/1960), págs. 371-378.

FLEISCHMAN, Suzanne, "Philology, Linguistics, and the Discourse of the Medieval Text", *Speculum*, 65.1 (1990), págs. 19-37.

FOURNET-PÉROT, Sonia, "Le processus argumentatif révélé par le proverbe", *Travaux de linguistique*, 51 (2005), págs. 37-54.

—, "La prise en charge des proverbes en discours", *Paremia*, 20 (2011), págs. 149-159.

FRANCO CARRILERO, María Francisca, "Orígenes y actualidad de *El retablo de las maravillas* (en torno a la simbología del entremés)", *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Anthropos, 1990, págs. 685-690.

(DE) FRÍAS, Damasio, *Diálogos de diferentes materias inéditos hasta ahora*, ed. de Justo García Soriano con prólogo de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Hernando, 1929.

FUMAROLI, Marc, "Les abeilles et les araignées", en *La Querelle des Anciens et des Modernes*, estudio preliminar, París, Gallimard, 2001, págs. 7-220.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, vols. I (1997) y II (1998).

GARCÍA PAVÓN, Francisco, "La Mancha que vio Cervantes", *Anales Cervantinos*, 4 (1954), págs. 119-137.

GARDINER, Alan Henderson, *Langage et acte de langage. Aux sources de la pragmatique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, s. a. Prólogo y traducción de la segunda edición inglesa (1951), por Catherine Douay.

GAUGER, Hans-Martin, "La conciencia lingüística en la Edad de Oro", en Rafael Cano (coord.): *Historia de la lengua española*, Madrid, Ariel, 2004; págs. 681-699.

GIDDENS, Anthony, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, 3.ª reimpresión.

GIL, José María, "Un estudio de la ironía en el capítulo 9 del *Quijote* de 1605", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 54 (2006), págs. 413-452.

GIRÓN ALCONCHEL, José Luis, "Las ideas lingüísticas de Cervantes en el *Quijote", Anales Cervantinos*, 28 (1990); págs. 23-33.

GJESDAL, Kristin, "Hermeneutics and Philology: A Reconsideration of Gadamer's critique of Schleiermacher", *British Journal for the History of Philosophy*, 14.1 (2006), págs. 133-156.

GOLDMANN, Lucien, *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Planeta, 1986.

GOMÁ LANZÓN, Javier, "Aquiles en el gineceo. Las dos alternativas del dilema del hombre: dios vs. ciudadano", *Claves de Razón Práctica*, núm. 151 (mayo de 2005), págs. 16-22.

—, *Aquiles en el gineceo*, Valencia, Pre-textos, 2007.

GÓMEZ-JORDANA FERARY, Sonia, "Explication argumentative de l'«antinomie» proverbiale", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 34.1 (2004), págs. 313-332. En línea, http://mcv.revues.org/1220.

GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, edición de Antonio Prieto, Barcelona, Planeta, 1985.

GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo español*, edición de Margherita Morreale, Madrid, CSIC, 1968.

GREEN, Otis H., "Sobre las dos Fortunas: de tejas arriba y de tejas abajo", en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, II, Madrid, Gredos, 1961, págs. 143-154.

GRICE, Paul, "Lógica y conversación", en Luis Ml. Valdés Villanueva (ed.): *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos/Universidad de Murcia, 1995, 2.ª ed., págs. 511-530.

GUEVARA, Antonio, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Arte de Marear*, edición de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1984.

GUILLÉN, Jorge, "Vida y muerte de Alonso Quijano", *Romanische Forschungen*, 64 (1952), págs. 102-113.

GUREVICH, Aaron, *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid, Taurus, 1990.

—, *Los orígenes del individualismo europeo*, Barcelona, Crítica, 1997.

GUTIÉRREZ CUADRADO, Juan, "La lengua del *Quijot*e: Rasgos generales", en *Don Quijote de la Mancha*, *Volumen complementario*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998; págs. 819-856.

HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa, I: Racionalidad de la acción y racionalización social*, Madrid, Taurus, 1999.

—, *Teoría de la acción comunicativa, II: Crítica de la razón funcionalista*, Madrid, Taurus, 1992.

HACTHOUN, Augusto, "Los mecanismos del humor en el habla de Sancho Panza", *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. por Evelyn Rugg y Alan M. Gordon, Toronto, University of Toronto, 1980, págs. 365-367.

HALEY, George (ed.), *El Quijote de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1984.

—, "El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro", en George Haley (ed.): *El Quijote de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1984; págs. 269-287.

HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, París, Hachette, 1996.

HATZFELD, Helmut, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid, CSIC, 1972, 2.ª ed. refundida y aumentada (1.ª ed. 1949).

—, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1964.

HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1999.

HELLER, Ágnes, *El hombre del Renacimiento*, Barcelona, Península, 1980.

HERRERO CECILIA, Juan, "Sobre la dimensión persuasiva de la máxima y del refrán en el *Quijote* y su contribución a la configuración del *efecto-personaje*", *Anales Cervantinos*, 45 (2013), págs. 57-92.

HERRERO, Javier S., "Dulcinea and her critics", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 2.1 (1982), págs. 23-42.

HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios*, edición de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.

HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, versión española de José Gaos, Madrid, Alianza Editorial, 1981, 3.ª ed.

(VON) HUMBOLDT, Wilhelm, *Escritos sobre el lenguaje*, prólogo de José María Valverde, Barcelona, Península, 1991.

HUTCHENS, Eleanor, "The Identification of Irony", *English Literary History*, 27.4 (1960), págs. 352-363.

HUTCHEON, Linda, "Ironie et parodie: stratégie et structure", *Poetique*, 9.36 (1978), págs. 467-477.

—, *Irony's Edge. The theory and politcs of irony*, New York, Routledge, 1994.

JANKÉLEVITCH, Vladimir, *La ironía*, Madrid, Taurus, 1986.

JASPERS, Karl, *Esencia y formas de lo trágico*, Buenos Aires, Sur, 1960.

—, *Psicología de las concepciones del mundo*, Madrid, Gredos, 1967.

JOACHIMI, Marie, *Die Weltanschauung der deutschen Romantik*, Jena / Leipzig, Eugen Diedrichs, 1905.

JOLY, Monique, "D'Alberto Naseli, dit Gannasse, au comte de Benavente: deux notes cervantines" *Bulletin Hispanique*, 78 (1976), págs. 240-253.

—, *Études sur Don Quichotte*, París, Publications de La Sorbonne, 1996.

JURADO SANTOS, Agapita, "Del *Quijote* al teatro y del teatro al *Quijote:* recorridos intertextuales en el siglo XVII", *Theatralia*, 5 (2003), págs. 441-449.

KNOX, Norman D., "Irony", en Philip P. Wiener (ed.): *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, New York, Charles Scribner's Sons, 1973, vol. II, págs. 626-634.

KRISTELLER, Paul Oscar, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

La Querelle des Anciens et des Modernes, París, Gallimard, 2001.

LAMANA DE LASA, Graciela C., "Enfoque estilístico de la nominación en el *Quijote* de Cervantes", *Anales Cervantinos*, 16 (1977), págs. 139-158.

LAPESA, Rafael, "Aldonza-Dulce-Dulcinea", en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1982, págs. 212-218.

—, *Estudios de morfosintaxis histórica del español*, Madrid, Gredos, 2000.

LÁSCARIS COMMENO, Constantino, "El nombre de don Quijote", *Anales Cervantinos*, 2 (1952), págs. 361-364.

LÁZARO CARRETER, Fernando, "La lengua de los refranes. ¿Espontaneidad o artificio?", en *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 219-232.

—, "La prosa del *Quijote*", en Aurora Egido (coord.): *Lecciones cervantinas,* Zaragoza, 1985, págs. 115-129

—, "Sobre la dificultad conceptista", en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 13-43.

—, "Las voces del *Quijote*", en Francisco Rico (ed.): Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 2001, págs. ix-xxv.

(DE) LEÓN, fray Luis, *De los nombres de Cristo*, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1980.

LERNER, Isaías, "*Quijote,* segunda parte: parodia e invención", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), págs. 817-836.

LO RÉ, A. G., "A reply to P. E. Russell's comments on the expression *El Caballero de la Triste Figura*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 8.2 (1988), págs. 225-30.

LÓPEZ MADERA, Gregorio, *Discursos de la certidumbre de las reliquias descubiertas en Granada desde el año de 1588 hasta el de 1598*, Granada, Sebastián de Mena, 1601

LÓPEZ MORALES, Humberto, *Sociolingüística*, Madrid, Gredos, 1993, 2.ª edición.

LÓPEZ NAVIA, Santiago, "Una aproximación funcional al problema de Cide Hamete Benengeli en el texto del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 25/26 (1987/1988), págs. 255-267.

—, "Relevancia de lo marginal e irrelevancia de lo explícito en el juego de la transmisión de la historia en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 39 (2007), págs. 159-172.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Obras completas*, I, *Philosophía antigua poética*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998

LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988.

LUGO ACEVEDO, María Luisa, "Yo sé quién soy: Acerca de cómo don Quijote construye su identidad a través del nombre", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 33.2 (2013), págs. 173-192.

LUKES, Steven, *El individualismo*, Barcelona, Península, 1975.

MACCURDY, Raymond y Alfred Rodríguez, "Algo más sobre los apellidos *verdaderos* de don Quijote", *Romanische Forschungen*, 90 (1978), págs. 448-457.

MAESTRO, Jesús G., "El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 15.1 (1995), págs. 111-141.

MAL LARA, Juan, *La philosophia vulgar*, Sevilla, Hernando Díaz, 1568.

MALKIEL, Yakov, "Filología española y lingüística general", *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, Dolphin Book, 1964, págs. 107-126.

MANCING, Howard, "The Comic Function of Chivalric Names in *Don Quixote*", *Names*, 21 (1973), págs. 220-235.

—, "Cervantes and the Tradition of Chivalric Parody", *Forum for Modern Language Studies*, 11.2 (1975), págs 177-191.

—, "Cide Hamete Benengeli vs. Miguel de Cervantes: The Metafictional Dialectic of *Don Quijote*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 1 (1981), págs. 63-81.

—, *The Chivalric World of Don Quijote. Style, Structure, and Narrative Technique*, Columbia, University of Missouri Press, 1982.

MANNHEIM, Karl, "On the Interpretation of *Weltanschauung*", en *Essays on the Sociology of Knowledge*, New York, Oxford University Press, 1952, págs. 33-83.

MARAVALL, José Antonio, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostela, Editorial Pico Sacro, 1976.

—, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1981, 2.ª edición.

—, *Estado moderno y mentalidad social*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

—, *Estudios de historia del pensamiento español. Serie tercera. El siglo del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.

—, *Antiguos y modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 2.ª ed.

MARÍAS, Julián, *La estructura social*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.

MARÍN PINA, María del Carmen, "Motivos y tópicos caballerescos", en Francisco Rico (ed.): *Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*, Barcelona, Crítica, 1998, págs. 857-902.

MARINAS, José Miguel, *Los nombres del Quijote. Una alegoría de la ética moderna*, Madrid, El Rapto de Europa, 2005.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Personajes y temas del* Quijote, Madrid, Taurus, 1975

MARTÍ ALANIS, Antonio, "La función epistemológica del traductor en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 23 (1985), págs. 31-46.

MARTÍN MORÁN, José Manuel, "La función del narrador múltiple en el Quijote de 1615", *Anales Cervantinos*, 30 (1992), págs. 9-65.

—, "Don Quijote en la encrucijada oralidad/escritura", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 45 (1997), págs. 337-368.

—, "Vigencia del *Quijote"*, *Boletín de la Real Academia Española*, 85 (2005), págs. 461-473.

—, *Autoridad, palabra y lectura en el Quijote*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2008.

MARTÍNEZ BONATI, Félix, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

MARTÍNEZ MATA, Emilio, "El sentido oculto del *Quijote*: el origen de las interpretaciones trascendentes", en Antonio Bernat Vistarini (ed.): *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001; tomo II, págs. 1201-1210.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, "La locura de Don Quijote. Ideología y literatura en la novela cervantina", *Anales Cervantinos*, 34 (1998), págs. 23-36.

MASLOW, Abraham H., "A Theory of Human Motivation", *Psychological Review*, 50 (1943), págs. 370-396.

MATA INDURÁIN, Carlos, "*Ella pelea en mí y vence en mí*: Dulcinea, ideal amoroso del Caballero de la Voluntad", *Príncipe de Viana*, 236 (2005), págs. 663-676.

MAYANS Y SISCAR, Gregorio, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, edición crítica de Antonio Mestre, Madrid, Espasa Calpe, 1971.

MCGAHA, Michael, "Is There a Hidden Jewish Meaning in *Don Quixote*?", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 24.1 (2004), págs. 173-88.

MEDIAVILLA, Fidel Sebastián, "Bacía-bacinete-baciyelmo", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.2 (2009), págs. 97-105.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La lengua castellana en el siglo XVII*, prólogo de Rafael Lapesa, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Filosofía y lenguaje*, Proteo, Buenos Aires, 1969.

MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, edición de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989.

MIEDER, Wolfgang, "Consideraciones generales acerca de la naturaleza del proverbio", *Paremia*, 3 (1994), págs. 17-26.

MONTAIGNE, Michel, *Les essais*, edición de Pierre Villey, París, Quadrige/PUF, 2002, 4.ª edición corregida.

MONTERO REGUERA, José, "Humanismo, erudición y parodia en Cervantes: del *Quijote* al *Persiles*", en *Edad de Oro,* XV (1996), pp. 87-109.

—, *El Quijote y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

—, "La crítica sobre el *Quijote* en la primera mitad del siglo XX", en Antonio Bernat Vistarini (ed.): *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, 1/8 de octubre de 2000)*, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001; tomo I, págs. 195-236.

—, *El Quijote durante cuatro siglos. Lectura y lectores*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.

MORENO FERNÁNDEZ, Francisco, *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*, Barcelona, Ariel, 1998.

MORÓN, Ciriaco, *Para entender el Quijote*, Madrid, Rialp, 2005.

MUECKE, Douglas C., *Irony and the Ironic*, New York, Methuen & Co., 1982, 2.ª ed.

NEBRIJA, Antonio, *Gramática de la lengua castellana*, edición facsímil, Madrid, Espasa Calpe, Madrid, 1976.

(DE) MENA, Juan, *Obras completas*, edición de Miguel Ángel Perez Priego, Barcelona, Planeta, 1989.

NICHOLS, Stephen G., "Philology in a Manuscript Culture", *Speculum*, 65.1 (1990), págs. 1-10.

NÚÑEZ, Hernán, *Refranes o proverbios en Romance*, Salamanca, Juan de Cánova, 1555.

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del* Quijote, Madrid, Revista de Occidente, 1975, 9ª edición.

—, *Meditación de la técnica*, en *Obras completas*, V, Madrid, Revista de Occidente, 1963

—, *Misión del bibliotecario*, en *Obras completas*, V, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

—, *Ideas y creencias*, Madrid, Revista de Occidente, 1977, 8ª edición.

PAIEWONSKY-CONDE, Edgar, "Cervantes y la teoría renacentista del deseo", *Anales Cervantinos*, 23 (1985), págs. 71-81.

(DE) PALENCIA, Alonso, *Universal vocabulario en latín y en romance*, Sevilla, Paulus de Colonia, 1490.

PARKER, Alexander, "El concepto de la verdad en el *Quijote*", *Revista de Filología Española*, 32 (1948), 287-305.

PARR, James A., "Las voces del *Quijote* y la subversión de la autoridad", *Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Madrid, Istmo, 1986; págs. 401-408.

PASCUAL LÓPEZ, Xavier, "El refrán como estrategia comunicativa", *Studia Romanica Posnaniensia*, 41.1 (2014), págs. 17-29.

PASCUAL, José Antonio, "Los registros lingüísticos del *Quijote*: La distancia irónica de la realidad", en *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, RAE y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004; págs. 1130-1144.

PATTERSON, Lee, "On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies", *Speculum*, 65.1 (1990), págs. 87-108.

PÉREZ DE LEDESMA, Gonzalo, *Censura de la elocuencia*, Zaragoza, 1648.

PICHOVÁ, Dagmar, *La communication ironique dans le Roman Comique de Scarron. Étude comparative avec Don Quichotte de Cervantes*, Brno, Masarykova Univerzita, 2007.

PINKER, Steven, *La tabla rasa*, Barcelona, Paidós, 2003.

PREDMORE, Richard I., "El problema de la realidad en el *Quijote*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1953), págs. 489-498.

R. DE LA FLOR, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispano (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

—, *Era melancólica, Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, José J. de Olañeta Editor / Universitat de les Illes Balears, 2007.

READ, Malcolm K., "Language Adrift: A Re-apraisal of the Theme of Linguistic Perspectivism in *Don Quijote*", *Forum for Modern Language Studies*, 17.3 (1981); págs. 271-287.

REDONDO, Augustin, "El personaje de Don Quijote: Tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29 (1980), págs. 35-59.

—, "Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora", en A. Bernat (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas,* Palma, Universitat de les Illes Balears, 1999, págs. 49-62.

—, *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997.

REICHELBERG, Ruth, *Don Quichotte ou le roman d'un juif masqué*, París, Seuil, 1999.

REY HAZAS, Antonio, *Miguel de Cervantes: Literatura y vida*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

RICO, Francisco, "Quexana", *Euphrosyne*, 22, 1994, págs. 431-439.

—, "El título del *Quijote*", *Bulletin of Spanish Studies*, 81.4-5 (2004), págs. 541-551.

RICOEUR, Paul, *El discurso de la acción*, Madrid, Cátedra, 1988.

—, *Tiempo y narración*, Madrid, Siglo XXI; I: *Configuración del tiempo en el relato histórico*, 1995; II: *Configuración del tiempo en el relato de ficción*, 1995; III: *El tiempo narrado*, 1996.

—, *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

—, "La identidad narrativa", en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999, págs. 215-230.

—, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.

RILEY, Edward C., "Don Quixote and the imitation of models", *Bulletin of Hispanic Studies*, 31.1 (1954), págs. 3-16.

—, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.

—, "Who's Who in *Don Quixote*? Or an Approach to the Problem of Identity", *Modern Language Notes*, 81 (1966), págs. 113-130.

—, *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 2000 (1.ª ed. inglesa, 1986).

—, *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001.

(DE LOS) RÍOS, Vicente *Análisis del Quijote*, en Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de la RAE, Madrid, Imprenta Real, 1819, 4.ª edición; tomo I, págs. 13-159.

(DE) RIQUER, Martín, *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Salvat, 1970.

RIVERS, Elias L., "Cervantes and the Question of Language", en Michael D. McGaha (ed.): *Cervantes and the Renaissance: Papers of the Pomona College Cervantes Symposium*, Easton, Pennsylvania, Juan de la Cuesta, 1980; págs. 23-33.

RODRÍGUEZ, Ramón, *Del sujeto y la verdad*, Madrid, Síntesis, 2004.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991.

RODRÍGUEZ VALLE, Nieves, *Los refranes del Quijote: poética cervantina*, México, El Colegio de México, 2014.
ROMO, Fernando, "Vencedor de sí mismo: una nota al *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 32 (1994), págs. 243-258.
—, "Hermenéutica de Cide Hamete Benengeli: Perspectivas", *Anales Cervantinos*, 33 (1995/1997), págs. 117-131.
—, "Cervantes ante la palabra lírica: el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 44 (2012), págs. 133-157.
ROSALES, Luis, *Obras completas. Cervantes y la libertad*, Madrid, Trotta, 1996.
ROSENBLAT, Ángel, "La lengua de Cervantes", en J. B. Avalle Arce y J. C. Riley (eds.): *Suma cervantina*, Londres, Tamesis Books Limited, 1973, págs. 323-355.
—, *La lengua del Quijote*, Madrid, Gredos, 1978, 1.ª reimpresión.
RUIZ PÉREZ, Pedro, *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
RUSSEL, P. E., "*Don Quixote* as a Funny Book", *The Modern Language Review*, 64.2 (1969), págs. 312-326.
SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *República literaria*, con una oración preliminar de Gregorio Mayans y Siscar, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, s. a.
SABLAYROLLES, Jean-François, "Archaïsme: un concept mal défini et des utilisations littéraires contrastées", en Laure Himy-Pieri y Stéphane Macé (eds.): *Stylistique de l'archaïsme*, Bourdeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, págs. 43-65.
SABOR DE CORTÁZAR, Celina, "El *Quijote*, parodia antihumanista. Sobre literatura paródica en la España barroca", *Anales Cervantinos*, 22 (1984), págs. 59-75.
SALAZAR, Ambrosio, *Espejo general de la gramática*, Rouen, 1623.
SALAZAR RINCÓN, Javier, *El mundo social del Quijote*, Madrid, Gredos, 1986.
SALDÍVAR, Ramón, "Don Quijote's Metaphors and the Grammar of Proper Language", *Modern Language Notes*, 95.2 (1980); págs. 252-278.
SALILLAS, Rafael *El delincuente español. El lenguaje (Estudio filológico, psicológico y sociológico)*, Madrid, Victoriano Suárez, 1896.
SALINAS, Miguel, *Retórica en lengua castellana*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1541.
SALINAS, Pedro, *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1961.
SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, "Dos notas cervantinas", *Anales Cervantinos*, 8 (1959/1960), págs. 361-366.
SÁNCHEZ MARIÑO, Rafael, "Un Alonso Quijano de carne y hueso", *Anales Cervantinos*, 9 (1961-1962), págs. 257-258.
SBARBI, José María, *El refranero general español. Intraducibilidad del Quijote*, Madrid, Imprenta de A. Gómez Fuentenebro, 1876.
SCHELER, Max, *Esencia y formas de la simpatía*, Buenos Aires, Losada, 1957, 3.ª ed.
SCHELLING, F. W. J., *Antología*, edición de José Luis Villacañas, Barcelona, Península, 1987
SCHLIEBEN-LANGE, Brigitte, *Iniciación a la sociolingüística*, Madrid, Gredos, 1977.

SCHOENTJES, Pierre, *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003.
SEBEOK, Thomas A. *Signos: Una introducción a la semiótica*, Barcelona, Paidós, 1996.
SECHEHAYE, Albert, *Programme et méthodes de la linguistique théorique. Psychologie du langage*, París, Honoré Champion Editeur, 1908.
—, "Les trois linguistiques saussuriennes", *Vox Romanica*, 5 (1940), págs. 1-48.
(DE) SEPÚLVEDA, Juan Ginés, *Dialogus de appetenda gloria qui inscribitur Gonsalus*, Roma, Marcellum Silber, 1523; edición crítica, con introducción y traducción de J. J. Valverde Abril, en Juan Ginés de Sepúlveda: *Obras completas*, VI, Pozoblanco, Ayuntamiento de Pozoblanco, 2001, págs. clxxxv-ccix y 211-249.
SMERDOU, Margarita, "El engaño a los ojos: un motivo literario", *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1 (1978), págs. 41-45.
SORAPÁN, Juan, *Medicina española contenida en proverbios vulgares de nuestra lengua*, s. l., por Martín Fernández Zambrano, 1616.
SPERBER, Dan y Deirdre WILSON, "Rhetoric and Relevance", en *The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice*, Stanford, Stanford University Press, 1990; págs. 140-155.
—, y Deirdre WILSON, *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*, Madrid, Visor, 1994.
SPITZER, Leo, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1982, 2.ª edición, 3.ª reimpresión.
STEINER, Rudolf, *Goethes Weltanschauung*, Weimar, Emil Felber, 1897.
TAYLOR, Charles, *La ética de la autenticidad*, Barcelona, Paidós, 1994.
—, *La libertad de los modernos*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.
—, *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Barcelona, Paidós, 2006.
TERRACINI, Lore, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*, Torino, Stampatori, 1979.
TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975.
TORRES ANTOÑANZAS, Fernando, *Don Quijote y el absoluto*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia, 1999.
TRAN-GERVAT, Yen-Mai, "Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique", *Cahiers de Narratologie*, 13 (2006). En línea, http://narratologie.revues.org/372.
TRAPERO, Maximiano, "De la filología a la lingüística y de la lingüística a la filología", *Philologica Canariensia*, 2-3 (1996/1997), págs. 515-523.
TRUEBLOOD, Alan S., "Sobre la selección artística en el *Quijote:* '… lo que ha dejado de escribir' (ii.44)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10 (1956), págs. 44-50.
TUMARKIN, Anna, *Die romantische Weltanschauung*, Berna, Akad. Buchlandlung vor. Max Drechsel, 1920.
UNAMUNO, Miguel, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Renacimiento, 1914, 2.ª edición.
VALDÉS, Juan, *Diálogo de la lengua*, edición, introducción y notas de Francisco Marsá, Barcelona, Planeta, 1986.

VALLÉS, Pedro, *Libro de refranes*, Zaragoza, 1549.
VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempo*, edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Madrid, Cátedra, 2002.
VELÁZQUEZ, Andrés, *Libro de la melancholía*, Sevilla, Hernando Díaz, 1569.
VOSSLER, Karl, *Positivismo e idealismo en la Lingüística. El lenguaje como creación y evolución*, Madrid, Buenos Aires, Editorial Poblet, 1929.
—, *Filosofía del lenguaje. Ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1943.
—, *Espíritu y cultura en el lenguaje*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1959.
VOVELLE, Michel, *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, Ariel, 1985.
WARDROPPER, Bruce W., "*Don Quijote*: ¿Ficción o historia?", en G. Haley (ed.), *El* Quijote *de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1980, págs. 237-252.
—, "An Apology for Philology", *Modern Language Notes*, 102.2 (1987), *Hispanic Issue*, págs. 176-190.
(VON) WARTBURG, Walter, *Problemas y métodos de la lingüística*, Madrid, CSIC, 1991, (1.ª ed., 1951).
WATT, Ian, *Mitos del individualismo moderno*, Madrid, Cambridge University Press, 1999.
WENZEL, Siegfried, "Reflections on (New) Philology", *Speculum*, 65.1 (1990), págs. 11-18.
WIESSE REBAGLIATI, Jorge, "Función del soneto en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 45 (2013), págs. 325-340.
WILSON, Deirdre, "The pragmatics of verbal irony: Echo or pretence?", *Lingua*, 116 (2006), págs. 1722-1743.
WILLIAMSON, Edwin, "*Intención* and *invención* in the *Quixote*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 8.1 (1988), págs. 7-22.
—, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.
WUNDT, Max, *Griechische Weltanschauung*, Teubner, Leipzig, 1897.
ZIMIC, Stanislav, "El engaño a los ojos en Las Bodas de Camacho del *Quijote*", *Hispania*, 55.4 (1972), págs. 881-886.
ZUCKER, George K., "La prevaricación idiomática: un recurso cómico en el *Quijote*", *Thesaurus*, 28 (1973), págs. 515-525.
ZUMTHOR, Paul, "Introduction aux problèmes de l'archaïsme", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 19 (1967), págs. 11-26.

La concepción cervantina del hablar explora la relación entre el decir y la posición moral del hablante. Los rasgos estilísticos de Cervantes remiten a la conciencia de su estar en el mundo y a una mirada, entre ácida y benévola, a su ambiente. La escritura de *Don Quijote* es resultado de múltiples determinaciones: la que el mundo ejerce sobre la conciencia individual del escritor, la del deber moral que el autor se impone para contrapesar la presión del mundo, y la de las tradiciones del hablar presentes en la poética de unos géneros ya establecidos pero insuficientes para dar cauce a su impulso expresivo. La ironía, la confrontación de múltiples variedades lingüísticas (literarias y no literarias), la parodia, la manipulación verbal ejercida en muy distintas situaciones y maneras, y otros rasgos de estilo aparecen en el texto cervantino como síntoma de una voluntad de ser que busca en sí mismo un orden amenazado por una realidad caóticamente amoral. En la lengua cervantina se hace patente la construcción de la identidad moderna: la que busca armonizar la experiencia de la propia intimidad, la del entorno vital en que se desenvuelve el sujeto y la de sus aspiraciones trascendentes.

Actividad con motivo del

IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE CERVANTES

ISBN 978-84-16599-66-0

Universidad de Alcalá

INSTITUTO UNIVERSITARIO DE INVESTIGACIÓN MIGUEL DE CERVANTES